





नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून महाराष्ट्र साहित्य परिषदेद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

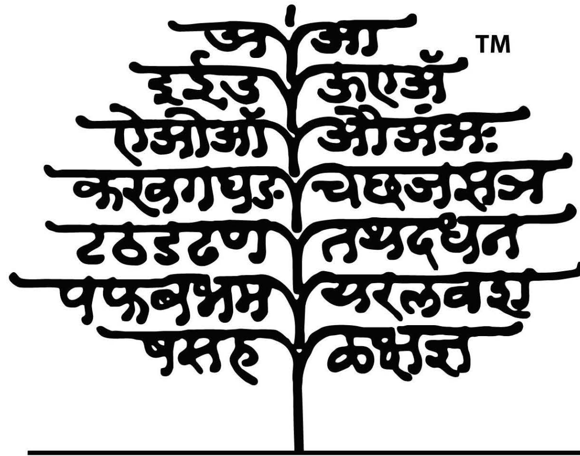
१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत



अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे मुखपत्र

१९७१
वाङ्मय-समालोचन
विशेषांक

संपादक : डॉ. भालचंद्र फडके

अंक १८६

आषाढ-श्रावण-भाद्रपद १८९५
जुलै-ऑगस्ट-सप्टेंबर १९७३

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका

१९७१ वाङ्मय-समालोचन अंक

अंक १८६
आषाढ-श्रावण-भाद्रपद
शके १८९५
जुलै-ऑगस्ट-सप्टेंबर
१९७३
प्रसिद्धी दिनांक
१५ सप्टेंबर १९७३

संपादन समिती :
गंगाधर गाडगीळ
व्यंकटेश माडगूळकर
रमेश तेंडुलकर
श्रा. वा. दातार
कु. व. निकुम्ब
रा. ज. देशमुख

संपादक :
डॉ. भालचन्द्र फडके

• सौ. पद्मावती बनहट्टी स्मारक व्याख्यानमालेत विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर येथे १९७२मध्ये झालेले व्याख्यान.

महाराष्ट्र साहित्य संस्कृति मंडळ पुरस्कृत महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे मुखपत्र
प्रकाशक व मुद्रक : श्री. वासू देशपांडे, कार्यवाह, महाराष्ट्र साहित्य परिषद, टिळक रस्ता, पुणे ३०. मुद्रणस्थळ : चिं. स. लाटकर, कल्पना मुद्रणालय, टिळक रस्ता, पुणे ३०.

संपादकीय

ही वाङ्मयसमालोचने कशासाठी ?

'पत्रिके'च्या या अंकात १९७१ मधील विविध वाङ्मयप्रकारांचे स्वरूप स्पष्ट करणारे काही लेख दिले आहेत. वाङ्मयसमालोचन खास अंकाची पत्रिकेची प्रथा बऱ्याच वर्षापासून चालत आलेली आहे. वाङ्मयसमालोचने प्रतिवर्षी प्रसिद्ध करण्यामागे 'पत्रिके'ची काही उद्दिष्टे आहेत. एकतर एखाद्या वाङ्मयप्रकारात 'भर' टाकणाऱ्या लेखनकृतीचे स्वरूप समजावून घेता यावे आणि दुसरे असे की वाङ्मयप्रकारांतर्गत प्रचलित प्रवृत्तींचे रूप समजावून घ्यावे किंवा वाङ्मयप्रकार खऱ्या अर्थाने विकसित करण्याची शक्ती असलेल्या लेखनकर्तांचा शोध घ्यावा असेही उद्दिष्ट असू शकते. वाङ्मयसमालोचनात समालोचनकार केवळ विविधकृतींची नोंद करीत नाही तर लेखनकृतीसंबंधी लिहिता लिहिता तो त्या त्या वर्षातील लेखनामागील प्रेरणांचा, त्यातून व्यक्त होणाऱ्या प्रवृत्तींचा, प्रयोगशीलतेचा शोध घेत असतो. अशा छोट्या छोट्या वार्षिक समालोचनाच्या, विशिष्ट कालखंडाच्या अभ्यासातून, लेखकाभ्यासातून, विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराचा विकास शोधत शोधत वाङ्मयेतिहास सिद्ध होत असतो. वाङ्मय समालोचने ही वाङ्मयेतिहासाला साधनभूत ठरतात. मात्र वाङ्मयसमालोचनाचे जसे विशिष्ट सामर्थ्य असते तशा त्याच्या मर्यादा असतात. समालोचकाच्या वाङ्मयविषयक समजुतींचा रंग वाङ्मयसमालोचनावर चढत असतो हे मान्य करावे लागते. शिवाय समालोचकांला सर्वच लेखन उपलब्ध होऊ शकत नाही आणि दुसरे असे की चांगल्या लेखनाबरोबर बरेचसे सुमार लेखन वाचावे लागते. शिवाय कमीत कमी शब्दात विशिष्ट वर्षातील वाङ्मयीन प्रेरणांचा व प्रवृत्तींचा शोध घेणे, विचार करणे ही कठीण गोष्ट असते. समालोचने ऐसपैस पसरतात तर काहीवेळा ती केवळ जंत्रीवजा होतात. वाङ्मयसमालोचनाच्या मर्यादा, त्याच्या समोरच्या अडचणी जरी लक्षात घेतल्या तरी अशा वाङ्मयसमालोचनाचे महत्त्व अशासाठी की त्याच्या साहाय्याने एखाद्या वर्षातील वाङ्मयप्रकाराची रूपे आपल्यासमोर उभी राहावीत.

'त्र्यंबक' कवी कोण ?

अभ्यासू संशोधक डॉ. गंगाधर मोरजे यांनी "कवी 'त्र्यंबक' म्हणजे बालकवी तर नव्हेत!" या लेखाच्या (म. सा. पत्रिका अंक १८४) निमित्ताने एक अभ्यासकांना विचार करायला लावणारा विचार मांडला होता. 'करमणूक साप्ताहिकाचे कार्य' या विषयावर संशोधन करीत असलेल्या कु. सुधा कापरे यानी 'त्र्यंबक' कवीविषयी आणखी माहिती पुरवून त्र्यंबक कवी म्हणजे त्र्यंबक अवधूत देऊळगावकर असा एक तर्क व्यक्त केला होता. 'चित्तस्वास्थ्य' या कवितेचा आशय आणि देऊळगावकर यांच्या

अनुक्रमणिका

मनोवृत्तीची वाढ या ग्रंथातील विचारसाम्य दाखवून लढवलेला तर्क आपल्याला मान्य नाही असे डॉ. मोरजे यांनी एका पत्राद्वारे आम्हांस कळविले आहे. डॉ. मोरजे व सुधा कापरे यांचे विवेचन लक्षात घेऊन ज्येष्ठ काव्यसमीक्षक प्रा. भ. श्री. पंडित आपल्या पत्रात म्हणतात, " त्र्यंबक बळवंत दाणी या नावाचे एक सामान्य कवी होते आणि त्यांची कविता सुप्रसिद्ध कवी विनायक यांच्या आवडीची होती. ही माहिती कै. अनंत-तनय यांनी दिली आहे " त्र्यंबक कवी म्हणजे बालकवी नव्हेत !

' रविकिरण मंडळा 'ची पन्नास वर्षे :

मराठी कवितेचा एक मोठा कालखंड रविकिरण मंडळाने समृद्ध केला आहे. रविकिरण मंडळाच्या स्थापनेला ९ सप्टेंबर १९७३ रोजी पन्नास वर्षे पूर्ण होत आहेत. रविकिरण मंडळ कोणत्याही व्यक्तीचे किंवा परंपरेचे पूजक नव्हते, कवितेवर प्रेम करणाऱ्या, काव्यास्वादात, काव्यचर्चेत रंगून जाणाऱ्या रसिक कवींचे ते मंडळ होते. व्यक्तिस्वातंत्र्यावर या मंडळाची श्रद्धा होती. ज्या समाजरचनेत व्यक्तिविकासाला वाव आहे अशी समाज-रचना या मंडळातील कवींना अभिप्रेत होती. रविकिरण मंडळातील माधवराव पटवर्धन, यशवन्त, गिरीश यांच्या कवितेने मराठी कवितेवर फार मोठा ठसा उमटविला आहे. तर रानडे, घाटे, माडखोलकर, माधवराव, यशवन्त यांनी केलेल्या काव्यचर्चेने मराठी काव्यसमीक्षा समृद्ध झाली आहे. रविकिरण मंडळाची कविता टीकेच्या माऱ्यातून सुटली नाही. पण तिचे ऐतिहासिक कार्य लक्षात घ्यायलाच हवे. म्हणूनच ही कृतज्ञता !

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय अमृतमहोत्सव

" मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय हे महाराष्ट्राचे भूषण आहे. महाराष्ट्रातील पंडितांची ही पंढरी आहे " हे कविवर्य कुसुमाग्रजांचे म्हणणे किती सार्थ आहे ! एक ऑगस्ट १८९८ रोजी कै. गुर्जर, मोडक, पुणतांबेकर प्रभृती अकरा कर्तृत्ववान व्यक्तींनी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाची प्रतिष्ठापना केली. घसवाडीतील एका छोट्या, काळोख्या खोलीत जन्मास आलेल्या या संस्थेचा संसार आता पूर्ण बहरला आहे. या ग्रंथालयाची आज ठाकुरद्वार आणि दादर या दोन भागात भव्य केंद्रे असून, बृहन्मुंबईस कुलाब्या-पासून तो दहिसरपर्यंत त्याच्या ३४ शाखा पसरलेल्या आहेत व त्याचे सदस्य अकरा हजारांच्यावर असून, दोन लाखापर्यंत आज त्यांचा ग्रंथसंग्रह पोचलेला आहे. मराठी भाषा आणि मराठी साहित्य त्यांचे अध्ययन आणि संशोधन अशा ग्रंथालयातून व्हावे ही लोकहितवादी आणि न्या. रानडे यांची मनीषा कोणी पूर्ण केली असेल तर ती केवळ याच ग्रंथसंग्रहाल्याने ! महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांतून येणारे अभ्यासक या ग्रंथसंग्रहा-ल्यात दुर्मिळ संदर्भग्रंथाचे, साधनांचे साक्षेपाने अध्ययन करतात. म्हणून तर महा-राष्ट्रातील श्रेष्ठ इतिहाससंशोधक कै. त्र्यं. शं. शेजवलकर एकदा म्हणाले होते " माझा पाळणा या संग्रहालयात हाललेला आहे " गेल्या पाऊणशे वर्षांतील कितीतरी

अनुक्रमणिका

संशोधकांचे, लेखकांचे पाळणे या संग्रहालयात हाललेले आहेत हे खरे आहे. जशी संशोधकाची परंपरा येथे फुलली तशी महाराष्ट्रातील ग्रंथालय चळवळ येथेच उगम पावली. " या संस्थेचे स्वरूप आज जरी क्षुल्लक दिसत असले तरी तिच्या कार्यकर्त्यांचा उत्साह दांडगा आहे. कालांतराने ही संस्था प्रचंड आकार धारण करील " ही. न्या. रानडे यांची भविष्यवाणी आजच्या तिच्या भारतमान्य कार्याचे रूप पाहता खरी ठरली आहे. दुर्मिळ ग्रंथासाठी वातानुकुलीत जागा, मराठी मुद्रित ग्रंथांचा युनियन कॅटलॉग, फिरते वाचनालय, अनुवादित पुस्तकांची सूची, बालवाचनालय, नियतकालिकातील लेखांची सूची असे कितीतरी प्रकल्प अमृतमहोत्सवी वर्षात संग्रहालयाने हाती घेतले आहेत. हे सर्व प्रकल्प सिद्धीस जातील यात मुळीच शंका नाही.

'इये मराठीचिये नगरी'चे स्वागत !

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या अमृतमहोत्सवी वर्षात साहित्यपत्रिकेचे माजी कुशल संपादक व विद्वान संशोधक डॉ. स. गं. मालशे यांच्या संपादकत्वाखाली 'इये मराठीचिये नगरी' या मासिकाचा पहिला अंक एप्रिल १९७३ मध्ये प्रसिद्ध झाला. त्याचे आम्ही आनंदाने स्वागत करतो. नव्याने मराठीत प्रकाशित झालेल्या ग्रंथांची यादी विविध प्रकारच्या ग्रंथसूची आणि लेखसूची, महत्त्वाच्या अभ्याससाधनांची माहिती व त्यातील मूळ उतारे, साहित्य व कलाक्षेत्रातील नव्या लक्षणीय घडामोडी आणि ग्रंथसंग्रहालयाच्या कार्याची माहिती दर अंकांतून देण्याचा उपक्रम कार्यकारी संपादक मनोहर वाळिंबे आणि ग्रंथसंग्रहालयाचे उत्साही कार्यकर्ते यांनी चालविला आहे त्याला आम्ही सुयश चिंतितो !

साने गुरुजींच्या 'साधने'ला पंचवीस वर्षे झाली.

चांगली मराठी साप्ताहिके फार अल्पायुषी ठरतात. पण साने गुरुजींच्या 'साधने'ने व्रतस्थ राहून पंचवीस वर्षांची वाटचाल पुरी केली. लोकशाही नांदावी, समता प्रस्थापित व्हावी, माणुसकी वाढावी, निष्ठावंतांना जोपासावे, देशात न्यायनीतीचे सुराज्य नांदावे या प्रेरणा उरी बाळगून सानेगुरुजींनी 'साधना' साप्ताहिकाचे 'इवलेसे रोप' लावले. त्याची जोपासना आचार्य शं. द. जावडेकर, रावसाहेब पटवर्धन, यदुनाथ थत्ते या संपादकांनी साधना परिवार गोळा करीत करीत केली. आता साने गुरुजींची साधना अडीअडचणीला तोंड देत, वादळवाऱ्यांशी झुंजत झुंजत महाराष्ट्रातले एक वैचारिक केन्द्र बनली आहे. 'कुमार अंक' हे तर साधनेच्या उपक्रमशीलतेचे एक सुंदर उदाहरण. या पंचवीस वर्षात 'साधने'ने कितीतरी संग्राह्य खास अंक प्रसिद्ध केले. पंचवार्षिक योजना, गोवा, संयुक्त महाराष्ट्र, झोपडपट्ट्यांची समस्या, युवकांचे मनोगत, शिक्षणशुद्धी, दलित जीवनाचा प्रश्न अशा विशिष्ट विषयाला वाहिलेले अंक, रावसाहेब पटवर्धन, नाथ पै, विठ्ठल रामजी शिन्दे, आवाबेन यांच्या स्मृतींना अभिवादन करणारे अंक, गाजलेले

अनुक्रमणिका

दिवाळी अंक आज आठवतात. साधनेने विचाराची व आनंदाची केवढी तरी संपत्ती मराठी माणसाला वहाल केली आहे. आर्थिक बळापेक्षा विचारवंतांचे बळ तिच्या जवळ अधिक आहे. म्हणून तर, समाजजीवन निकोप आणि समृद्ध करण्याचे व्रत निर्भयपणे 'साधना' यापुढे चालवील असा विश्वास वाटतो.

'एकतेने पंचविशी ओलांडली

विशिष्ट ध्येय समोर ठेवून वाटचाल करणारे 'एकता' मासिक पंचविशी ओलांडून प्रवास करीत आहे. "सं गच्छध्वं सं वो मनांसि जानताम्" हे जे एकतेचे ध्येयवाक्य ते भारतीय एकात्मतेचे सूत्र आहे. 'एकते'ने आपला असा एक खास वाचकवर्ग तयार केला आहे. प्रबोधनाचे सतीचे वाण अंगीकारून 'एकते'ने आपला प्रवास आरंभिला. आता आजच्या बदलत्या परिस्थितीत 'एकता' नवे रूप धारण करीत आहे. 'एकते'ला प्रतिष्ठा प्राप्त करून देणारे संपादक डॉ. वसन्तराव राहुरकर, श्री. न. म. जोशी, म. वि. वर्तक अशा नव्या उमेदीच्या कार्यकर्त्यांना घेऊन नवी वाट आक्रमीत आहे. 'एकता' मासिकाला आमच्या शुभेच्छा!

नटवर्य नानासाहेब फाटक

नटवर्य नानासाहेब फाटक म्हणजे मराठी रंगभूमीचे एक तेजस्वी भूषण होय. वृंदावन, सुधाकर, राघोबा, झुंजारराव हॅम्लेट, मॅकबेथ, प्रतापराव अशा कितीतरी अविस्मरणीय भूमिका करणारा हा नटसम्राट पंचहत्तराव्या वर्षात पदार्पण करीत आहे याचा आम्हाला आनंद होतो. नाट्यरसिकांची सेवा करणाऱ्या, मुखवट्याचे जग, स्मृति-सुगंध या आपल्या पुस्तकात आपले नाट्य व रंग भूमीविषयींचे विचार व्यक्त करणाऱ्या या ज्येष्ठ गद्यगंधर्वाला दीर्घायुरारोग्य लाभावे हीच इच्छा.

नट-दिग्दर्शक मास्टर दत्ताराम

मास्टर दत्ताराम हे एक गुणी आणि नाट्यकलेवर प्रेम करणारे मुरब्बी नट! त्यांनी भाऊबंदकीमध्ये 'रामशास्त्री' जो उभा केला तो अद्याप स्मरणात आहे. कोणत्याही नाटकात मन लावून भूमिका करणारे जे दुर्मिळ नट आहेत त्यातले एक म्हणजे मास्टर दत्ताराम. एक जाणकार दिग्दर्शक म्हणूनही त्यांचा लौकिक आहेच. एकसष्टाव्या वर्षात पदार्पण केल्याबद्दल आमच्या शुभेच्छा!

नाट्यतपस्वी बाबुराव विजापुरे

भरत नाट्य संशोधन मंदिराचे अबोल, निष्ठावंत, जिद्दीचे कार्यकर्ते बाबुराव विजापुरे यांनी १७ जून १९७३ रोजी ७१ व्या वर्षात पदार्पण केले आहे. भरत नाट्य संशोधन व महाराष्ट्र साहित्य परिषद यावर प्रेम करणाऱ्या, त्यांच्या कार्यात महत्त्वाचा वाटा उचलणाऱ्या या नाटकवेड्या व्यक्तीचे आम्ही मनःपूर्वक अभिनंदन करतो.

अनुक्रमणिका

सौ. पद्मताई गोळे

कविवर्य तांबे म्हणत की माझ्या कवितेची वाढ माझ्या जीवनाच्या संगतीने झाली आहे. याचा प्रत्यय सौ. पद्माताई यांची कविता वाचताना येतो. त्यांच्या कवितेप्रमाणे त्यांचे लोभस, शांत, प्रसन्न व्यक्तिमत्त्व आहे. स्त्रीमनाच्या वेदना जशा त्यांच्या कवितेतून गोचर होतात तशा प्रेमानुभूतीच्या गहिऱ्या छटा त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होतात. त्यांची कविता जशी 'स्वप्नजा' तशी ती 'आकाशवेडी'! खरे म्हटले तर जीवन समरसून पाहणारी! एकसष्टाव्या वर्षात पदार्पण करणाऱ्या, कवितेतच रंगणाऱ्या सौ. पद्माताईंचे मनःपूर्वक अभीष्ट चिंतन!

डॉ. ग. श्री. खैर

एक ज्येष्ठ शिक्षणतज्ञ डॉ. ग. श्री. खैर यांना १५ जून १९७३ रोजी ७५ वर्ष पूर्ण झाली याबद्दल आम्ही त्यांचे अभिनन्दन करतो. लेखन, संशोधन ही त्यांची आवडीची क्षेत्रे. विशेषतः गीतेच्या अध्ययनाला त्यांनी एक वेगळी दिशा दिली.

मराठवाडाविद्यापीठाचे मराठी विभाग प्रमुख डॉ. यू. म. पठाण

प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांच्या निवृत्तीनंतर मराठवाडा विद्यापीठाच्या 'मराठी भाषा व वाङ्मय' या विभागाचे प्रमुख म्हणून विद्यापीठातच काम करणारे प्रपाठक डॉ. यू. म. पठाण यांची नियुक्ती झाली याबद्दल आम्ही त्यांचे मनःपूर्वक अभिनंदन करतो. मराठी व हिन्दी या दोन्ही भाषेतील पीएच. डी. पदवी मिळविण्याचा मान त्यांनी मिळविला आहे. 'मराठी बखरीतील फार्सी भाषेचे स्वरूप' हा पुणे विद्यापीठाने स्वीकृत केलेला प्रबंध प्रकाशित झाला आहे. महानुभवांची हस्तलिखिते गोळा करून ती चिकित्सकपणे संपादण्याचा उपक्रम त्यांनी कितीतरी दिवस चालवला आहे. संशोधनात गढून गेलेल्या, संतवाङमयाचे अध्ययन करणाऱ्या व्यक्तीला हा सन्मान मिळाला हे उचितच झाले.

संशोधकांचे मित्र तात्या ढमढेरे

तात्या म्हणजे पांडुरंग रामचंद्र ढमढेरे साठी ओलांडीत आहेत. 'तत्त्वज्ञान' विषय घेऊन एम्. ए. झालेला हा गृहस्थ जुन्या दुर्मिळ पुस्तकांचा शोध घेण्यात रंगला आहे. 'संशोधका' भेटी पांडुरंग पुस्तके घेऊन सतत उभा! त्यांना आमच्या शुभेच्छा!

डॉ. म. ना. वानखडे

महाराष्ट्र सेवा आयोगाचे अध्यक्ष डॉ. म. ना. वानखडे यांची साहित्य ॲकेडमीचे सदस्य म्हणून नियुक्ती झाली याबद्दल आम्ही त्यांचे हार्दिक अभिनंदन करतो. खरे म्हटले तर ते वाङमयाचे विद्यार्थी! नागपूर विद्यापीठात इंग्रजी वाङमय हा विषय घेऊन त्यांनी





सुवर्णपदक मिळविले आणि औरंगाबादला मिलिन्द महाविद्यालयात इंग्रजीचे अध्यापन केले आणि त्याच महाविद्यालयाचे प्राचार्यपद भूषविले. अमेरिकेत व्हिटमनच्या कवितेचा त्यांनी चिकित्सक अभ्यास करून प्रबंध लिहिला. ' अस्मितादर्श ' या दलित साहित्याची भूमिका मांडणाऱ्या त्रैमासिकाचे ते सल्लागार ! शासकीय सेवेत राहूनही त्यांचा इंग्रजी व मराठी वाङ्मयाचा व्यासंग चालू आहे.

अजातशत्रू कै. शं. बा. शास्त्री

विदर्भसाहित्यसंघाचे उपाध्यक्ष, ' युगवाणी 'चे माजी संपादक श्री. शंकर बाळाजी शास्त्री २८ जुलै १९७३ रोजी कालवश झाले. एक कुशल शिक्षक असा जसा त्यांचा लौकिक होता तसा एक रसिक अनुवादक, चतुर संपादक म्हणून त्यांची ख्याती होती. इंग्रजीचा कुशल शिक्षक म्हणून निवृत्त झालेल्या शास्त्रींना साहित्य, संगीत आणि नाट्य यात अधिक रस वाटे. हिंदी आणि बंगालीतील कादंबऱ्यांचे सरस अनुवाद त्यांनी केले. नागपुरातील वागीश्वरी, सावधान, विश्ववाणी, युगवाणी, सुषमा, तरुणभारत इ. अनेक नियतकालिकांना व वृत्तपत्रांना त्यांनी लेखनसाहाय्य केले. बलवंत नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलेल्या स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या ' संन्यस्त खड्ग ' या नाटकातील 'मर्मबंधातली ठेव ही' 'रती रंगी' ही गाजलेली पदे त्यांच्याच लेखणीतून उतरलेली आहेत. राम गणेशांचे ' वेड्यांचा बाजार ' हे अपूर्ण नाटक त्यांनी पुरे केले होते. कृष्णार्जुन युद्ध या गाजलेल्या चित्रपटाची पटकथा त्यांचीच. मास्टर दीनानाथांचे जिवलग स्नेही शास्त्री खरे म्हटले तर गानलुब्ध आणि नादलुब्ध होते. मितभाषी आणि मृदुप्रकृतीचा हा माणूस नाट्य, संगीत, वाङ्मय या कलांचा भोक्ता होता.

भारतीय संस्कृतीचे उपासक कै. गोळवलकर गुरुजी

चारित्र्यसंपन्न नेता लाभणे ही आता दुर्मिळ गोष्ट झाली आहे. राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाचे नेतृत्व करीत असलेले श्री गुरुजी गोळवलकर ५ जून १९७३ रोजी निधन पावले आणि हिंदुराष्ट्रविचाराचा दार्शनिक कर्मयोगी तपस्वी कायमचा काळाच्या पडद्याआड गेला. डॉ. हेडगेवार यांच्या निधनानंतर जवळ जवळ ३५ वर्षे त्यांनी संघटनेची सूत्रे यशस्वी रीतीने सांभाळली. ' हिंदुराष्ट्र ' ही संकल्पना त्यांनी आपल्या ग्रंथातून मांडली. त्यांचे जीवन ही एक तपस्या होती. देशाचे ऐक्य, देशाची सुरक्षितता यासाठी त्यांनी परिश्रम केले. तसे पाहिले तर ते विज्ञानाचे विद्यार्थी पण धर्म व विज्ञान दोन्हीही त्यांना आवश्यक वाटले. भारत हा चारित्र्यसंपन्न, समर्थ आणि शांतीचे साम्राज्य स्थापणारा देश व्हावा अशी त्यांची इच्छा होती. व्यक्तिपूजेपेक्षा विचारांची पूजा या देशात चालावी असे त्यांचे विचारसूत्र होते.

कै. दयानंद ऊर्फ भाऊसाहेब बांदोडकर

बारा ऑगस्ट १९७३ ! याच दिवशी एक झुंजार जिद्दी, कर्तृत्ववान व्यक्तिमत्त्व अंतर्धान पावले. ना. भाऊसाहेब बांदोडकर गोव्याचे मुख्य मंत्री होते पण गोव्यातील

जनतेच्या हृदयसिंहासनावर त्यांना केव्हाच अढळपद लाभले होते. रंजल्या गांजलेल्यांचे ते आधार होते. समाजसेवक, कलावंत, देशसेवक, क्रीडापटू यांचे ते मित्र होते, गोव्यातील जनतेचे ते 'भाऊ' होते. स्वार्थासाठी संपत्ती गोळा करून उपभोगण्यासाठी सत्ता वापरण्याऐवजी त्यांनी सत्ता राबविली ती जनकल्याणार्थ! श्री. बांदोडकर म्हणजे माणुसकीचा ओलावा असलेला लाख माणूस. मात्र आपण लोकांच्यासाठी काही करीत आहोत यापेक्षा जे जे लोकांच्या सुखासाठी आपल्या हातून घडले त्याला आपण केवळ 'निमित्तमात्र' आहोत अशी त्यांची नम्र भूमिका होती. काही काही व्यक्तींना दुसऱ्यासाठी जगण्यातच धन्यता वाटते. श्री. बांदोडकर हे त्यापैकी एक होत. त्यांच्यासारखा उमदा, दिलदार, कलासक्त, दानशूर, चारित्र्यसंपन्न माणूस पुन्हा लाभणे दुर्लभच!

कै. डॉ. अच्युत दत्तात्रय पुसाळकर

डॉ. भांडारकर ओरिएंटल रीसर्च इन्स्टिट्यूटचे क्यूरेटर डॉ. अ. द. पुसाळकर वयाच्या ६८ व्या वर्षी ७ जून १९७३ रोजी निधन पावले. प्राच्य विद्यापंडित, भारतीय इतिहास आणि संस्कृती यांचे गाढे अभ्यासक व संशोधक म्हणून त्यांना दिगंत कीर्ती लाभली होती. कल्चरल हेरिटेज ऑफ इंडिया (खंड २ रा) भास-ए स्टडि, स्टडिज इन द एपिक्स ॲण्ड पुराणाज ऑफ इंडिया हे त्यांचे ग्रंथ आंतरराष्ट्रीय कीर्ती मिळवून देणारे ठरले.

श्रद्धांजली

पॉप्युलर बुकडेपोचे सूत्रधार श्री. ग. रा. भटकळ, आकाशाचे आसू, अबोल झाली सतार या कादंबऱ्या व प्रेमा मी वंदिले 'पिवळे पातळ, हिरवी चोळी' या कथासंग्रहाच्या लेखिका सौ. हिरा कर्नाड, शिकारकथालेखक आणि कवी श्री. शंकर दत्तात्रय भोसले, लघुनिबंधकार पुस्तकाचे कर्ते व लोकसत्तेचे प्रमुख उपसंपादक डॉ. भि. अ. परब, ह. ना. आपटे यांचे चरित्रकार व तैलचित्रकार श्री. नी. म. केळकर, कै. आचार्य अत्रे यांच्या पत्नी, 'गोदातरंग' कर्त्या श्रीमती सुधाताई अत्रे, विदर्भातील विख्यात कवी श्री. ना. ना. हूड, प्रकाशन व्यवसायातील श्री. बाळकृष्ण गणेश ढवळे या सर्वांना आम्ही अश्रुपूर्ण श्रद्धांजली वाहतो.

—भालचन्द्र दिनकर फडके



अनुक्रमणिका



डावीकडून — सर्वश्री — (१) गिरीश (२) दिवाकर (३) यशवंत (४) माधव जुलियन (५) माडखोलकर
— (६) सौ. मनोरमाबाई
पुढे — (७) द. ल. गोखले (८) श्री. वा. रानडे

अनुक्रमणिका

गंगाधर गाडगीळ



कीचकवध

प्रचार आणि कला यांचा अपूर्व संगम

कीचकवध नाटक लिहिण्यामागे आपला काही राजकीय हेतू होता असे खुद्द खाडिलकरांनी प्रस्तावनेत अगर अन्यत्र म्हटलेले नाही. परंतु ते जेव्हा लिहिले गेले, त्या काळच्या राजकीय परिस्थितीचे प्रतिबिंब त्यात पडले आहे. इतकेच नव्हे तर त्या परिस्थितीवरचे ते रूपक आहे असे तेव्हाच्या प्रेक्षकांनाच नव्हे तर इंग्रज राज्यकर्त्यांना देखील तीव्रपणे जाणवले; आणि आजही आपल्याला ते प्रतीत होते. तत्कालीन राजकीय परिस्थितीवरचे ते एक प्रभावी भाष्य तर आहेच, परंतु प्रेक्षकांचा स्वाभिमान जागृत व्हावा, आपल्या तेजस्वी सांस्कृतिक परंपरेचे त्यांना स्मरण व्हावे व त्यातून त्यांच्यात आत्मविश्वास निर्माण व्हावा, आपल्याला दास्यात ठेवणाऱ्या जुलमी राज्यकर्त्यांविरुद्ध त्यांच्या मनात त्वेष निर्माण व्हावा आणि त्यांचे परिपत्य करून दास्यातून मुक्त होण्यास त्यांनी उद्युक्त व्हावे अशीच त्या नाटकाची रचना आहे.

एखाद्या नाटकाद्वारे राजकीय जागृती झाली अगर होते किंवा नाही त्याचा विचार शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टीने त्याचे मूल्यमापन करताना अप्रस्तुत आहे. परंतु तशी जागृती करणे हाच जर त्या नाटकामागचा एक हेतू असेल तर त्या दृष्टीने त्याची तपासणी करणे आवश्यक ठरते, कारण त्यामुळे त्या नाटकाच्या स्वरूपावर व रचनेवर प्रकाश पडतो. शिवाय त्याचे शुद्ध वाङ्मयीन मूल्यमापन करण्यासही अशा अभ्यासाची मदत होऊ शकेल.

राजकीय जागृती करणारे नाटक कसे असावे त्याचा कीचकवध एक उत्कृष्ट नमुना आहे. त्या काळात उघडपणे राज्यकर्त्यांवर टीका करणे अगर त्यांच्याविरुद्ध लोकांच्या भावना चेतविणे शक्य नव्हते. खाडिलकरांनी रूपकाचा आश्रय घेऊन या अडचणीतून मार्ग काढण्यात मोठेच कौशल्य दाखवले. परंतु हे रूपक आहे हे ज्यामुळे उघड होईल असे कोणतेही संदर्भ खुद्द नाटकात नाहीत. म्हणजेच ह्या नाटकात राजद्रोह आहे असे

अनुक्रमणिका

कोर्टात सिद्ध करणे खाडिलकरांनी जवळ जवळ अशक्य करून ठेवले आहे; आणि तरी ते रूपक आहे असे अगदी सर्वसामान्य हिंदू प्रेक्षकालाही प्रतीत व्हावे अशीच त्याची रचना आहे. कीचक म्हणजे लॉर्ड कर्झन हे कदाचित सामान्य प्रेक्षकाच्या ध्यानात आले नसेल पण तो जुलमी राजसत्तेचा मग्रूर प्रतिनिधी आहे हे कोणालाही कळण्यासारखे होते. द्रौपदी म्हणजे भारतीय जनता, धर्म हा मवाळ पुढाऱ्यांचा प्रतिनिधी, भीम हा जहाल, विराट राजा म्हणजे इंग्लंडमधील सरकार—एकंदरीत सत्प्रवृत्त पण नोकरशाहीचा जुलूम थांबविण्यास असमर्थ हे देखील तत्कालीन सामान्य प्रेक्षकाला सहज कळण्यासारखे होते; आणि जरी हे रूपकातले बारकावे एखाद्याला कळले नसते तरी त्यामुळे फारसे बिघडले नसते. कारण स्वाभिमान व तेज जागृत करण्याचे आणि जुलमी राज्यकर्त्यांविरुद्ध त्वेष निर्माण करण्याचे कार्य एरवीही त्या नाटकाने केले असते—आजही करू शकेल.

धर्म व धर्मग्रंथ यांचा उपयोग लोकजागृतीसाठी करणे ही पुरातन भारतीय परंपरा आहे. या परंपरेला धरून टिळकपक्ष अत्यंत कौशल्याने कार्य करीत असे. तेव्हा खाडिलकरांनी महाभारतातील कीचकवधाच्या कथेचा राजकीय रूपक म्हणून उपयोग करावा हे साहजिकच होते. या त्यांच्या कृतीत त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेचा असा अंश फारच थोडा होता. या कृतीमागे प्रतिभा होती ती टिळकांची आणि खरे म्हणजे भारतीय परंपरेची.

धर्मनिष्ठा ही त्या काळात हिंदू माणसाच्या मनातील अत्यंत प्रभावी भावना होती. (आणि आजही तिचा प्रभाव वाटतो तितका कमी झालेला नाही.) या निष्ठेची सारी उत्कटता आणि सारे पावित्र्य कीचकवधाच्या रूपकाचा उपयोग केल्यामुळे खाडिलकरांच्या मागे उभे राहिले. भारतीय परंपरेत जे स्वाभिमानाचे व तेजाचे स्फुलिंग आहेत त्यांचा उपयोग लोकांची मने चेतविण्यासाठी, पेटविण्यासाठी त्यांना सहजगत्या करता आला. खाडिलकर आपल्याला जे करायला सांगत आहेत त्यात नवीन काही नाही. शतकानुशतके आपले पूर्वज हेच करीत आले. ही भावनादेखील खाडिलकरांच्या उद्दिष्टाच्या पूर्तीस अत्यंत उपयुक्त होती.

स्त्रीचे पातिव्रत्य हे हिंदूंच्या दृष्टीने अत्यंत पवित्र मूल्य आहे. ह्या पातिव्रत्याचा जो भंग करू पाहतो तो अत्यंत पातकी नराधम आहे असे प्रत्येक हिंदूला वाटते; आणि धर्मभावना जरी बाजूला ठेवली तरी आपल्या स्त्रीचा जबरदस्तीने अपहार केला जात आहे असे आढळले की कोणताही पुरुष चवताळून उठतो. त्याचे रक्त पेट घेते. आपल्या पुरुषत्वालाच दिलेल्या ह्या आव्हानाचा प्रतिकार करण्यासाठी तो प्राणपणाने पुढे सरसावतो. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी चालविलेला जुलूम आणि स्त्रीचा अपहार ह्यांचे समीकरण मांडून खाडिलकरांनी आपले नाटक विलक्षण प्रभावी केले. लोकांची मने चेतविण्याचे जबरदस्त सामर्थ्य त्याला प्राप्त करून दिले.

खाडिलकरांना आपल्या नाटकाच्या द्वारे जनसामान्यांची मने प्रभावित करायची होती; आणि म्हणून त्यांनी कीचकवध नाटकात भडक रंगाचा उपयोग केला आहे.

कीचकाचे पात्र हे भडक रंगाचा भग मोठा मुखवटा चढवून वावरणाऱ्या कथकली नृत्यातल्या नर्तकासारखे आहे. तो प्रवेश करतो तेव्हा त्याच्या मस्तकावर पांडवांचे छत्र असते. हस्तिनापुराहून आणलेल्या दोन दासी त्याच्या मस्तकावर चवऱ्या ढाळीत असतात आणि ' द्रौपदीपती कीचक महाराज की जय ' असा पुकारा करीत असतात. ' द्रौपदीपती ' अशी अक्षरे असलेल्या हिऱ्याच्या अंगठ्या त्याने बोटात घातलेल्या असतात. भीम व अर्जुन यांची नावे आपल्या जोड्यांच्या तळव्यावर त्याने कोरून घेतलेली असतात, आणि प्रत्येक पावलागणिक त्यांना आपल्या पायांखाली तुडविण्याचा उन्मत्त आनंद तो अनुभवीत असतो. त्याचे प्रथम दर्शन असे विलक्षण चीड आणणारे आहे; आणि नाटकाच्या प्रत्येक अंकात त्याचा उन्मत्तपणा अधिकाधिक भडक आणि संताप-जनक स्वरूप धारण करतो.

कीचक हा उन्मत्त असेल, आपल्या सामर्थ्याचा त्याला अतोनात गर्व झालेला असेल; परंतु तो काही मूल्ये मानणारा आहे, मर्यादा पाळणारा आहे असे चित्र नाटकाच्या पहिल्या अंकात आपल्यासमोर उभे राहते. तो राजा विराटाचे आधिपत्य मानतो, त्याच्या हितासाठी व गौरवासाठी झटतो, आपल्या पट्टराणीचा मान राखतो असा देखावा त्या वेळी तरी आपल्यापुढे उभा राहतो. परंतु दुसऱ्या अंकात हे सात्त्विक रंग ओघळू लागतात. विराट व सुदेष्णा आपल्या इच्छेचा अधिक्षेप करीत आहेत असा नुसता संशय येताच तो त्यांना धमकावतो आणि आपल्या पट्टराणीचादेखील चारचौघांदेखत अपमान करतो. नंतर रत्नप्रभेचा तो अनुनय करतो तोदेखील दागिन्याचे आमिष दाखवून. त्या वेळी विनम्रतेचा जो मुखवटा त्याने चढवलेला असतो तो सैरंध्रीचा विषय निघताच खाडदिशी गळून पडतो. आपल्यासाठी नाही तर निदान स्त्रीच्या पातिव्रत्याचा मान राखण्यासाठी तरी त्याने सैरंध्रीला बळजबरीने आपल्या नाटकशाळेत नेऊ नये असे जेव्हा रत्नप्रभा त्याला विनविते तेव्हा नैतिकमूल्ये तो ठोकरतो आणि राज्यकर्त्यांना ही मूल्ये बंधनकारक नाहीत असे ठणकावून सांगतो. तो म्हणतो, " स्वर्गातल्या कीर्तीहून आम्हा सत्ताधाऱ्यांना आमची इहलोकची इभ्रत जास्त किंमतीची वाटते. आमचा शब्द केव्हाही खाली पडता कामा नये. " आणि उघडेनागडे निरंकुश सत्तेचे ' तत्त्वज्ञान ' तो रत्नप्रभेला ऐकवतो.

तिसऱ्या अंकात तो हातघाईलाच येतो, आणि सैरंध्रीच्या पदराला हात घालून सूर्योदयापूर्वी तिला उपभोगण्याची प्रतिज्ञा करतो. चौथ्या अंकात खुद्द राजदरबारात म्हणजे न्यायालयातच साऱ्या लोकांसमक्ष जाहिरपणे तो सांगतो की, नीतिबंधने व त्यांवर आधारलेला राजाचा न्याय ह्यांपैकी काहीच आपल्याला बंधनकारक नाहीत. त्याची इच्छा, लहर हीच त्याच्या दृष्टीने निर्णायक आहे; आणि शेवटल्या अंकात तर भैरवरूपी परमेश्वरी शक्तीलाही आपण जुमानत नाही, असा उन्मत्त पुकारा तो करतो. तो म्हणतो, " माझ्या ताब्यातून तुला सोडविण्याची त्या भैरवाची काय प्राज्ञा आहे ?—प्यारी, माझ्या शक्तीचा

कोर्टात सिद्ध करणे खाडिलकरांनी जवळ जवळ अशक्य करून ठेवले आहे; आणि तरी ते रूपक आहे असे अगदी सर्वसामान्य हिंदू प्रेक्षकालाही प्रतीत व्हावे अशीच त्याची रचना आहे. कीचक म्हणजे लॉर्ड कर्झन हे कदाचित सामान्य प्रेक्षकाच्या ध्यानात आले नसेल पण तो जुलमी राजसत्तेचा मग्रूर प्रतिनिधी आहे हे कोणालाही कळण्यासारखे होते. द्रौपदी म्हणजे भारतीय जनता, धर्म हा मवाळ पुढाऱ्यांचा प्रतिनिधी, भीम हा जहाल, विराट राजा म्हणजे इंग्लंडमधील सरकार—एकंदरीत सत्प्रवृत्त पण नोकरशाहीचा जुलूम थांबविण्यास असमर्थ हे देखील तत्कालीन सामान्य प्रेक्षकाला सहज कळण्यासारखे होते; आणि जरी हे रूपकातले बारकावे एखाद्याला कळले नसते तरी त्यामुळे फारसे बिघडले नसते. कारण स्वाभिमान व तेज जागृत करण्याचे आणि जुलमी राज्यकर्त्यांविरुद्ध द्वेष निर्माण करण्याचे कार्य एरवीही त्या नाटकाने केले असते—आजही करू शकेल.

धर्म व धर्मग्रंथ यांचा उपयोग लोकजागृतीसाठी करणे ही पुरातन भारतीय परंपरा आहे. या परंपरेला धरून टिळकपक्ष अत्यंत कौशल्याने कार्य करीत असे. तेव्हा खाडिलकरांनी महाभारतातील कीचकवधाच्या कथेचा राजकीय रूपक म्हणून उपयोग करावा हे साहजिकच होते. या त्यांच्या कृतीत त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेचा असा अंश फारच थोडा होता. या कृतीमागे प्रतिभा होती ती टिळकांची आणि खरे म्हणजे भारतीय परंपरेची.

धर्मनिष्ठा ही त्या काळात हिंदू माणसाच्या मनातील अत्यंत प्रभावी भावना होती. (आणि आजही तिचा प्रभाव वाटतो तितका कमी झालेला नाही.) या निष्ठेची सारी उत्कटता आणि सारे पावित्र्य कीचकवधाच्या रूपकाचा उपयोग केल्यामुळे खाडिलकरांच्या मागे उभे राहिले. भारतीय परंपरेत जे स्वाभिमानाचे व तेजाचे स्फुलिंग आहेत त्यांचा उपयोग लोकांची मने चेतविण्यासाठी, पेटविण्यासाठी त्यांना सहजगत्या करता आला. खाडिलकर आपल्याला जे करायला सांगत आहेत त्यात नवीन काही नाही. शतकानुशतके आपले पूर्वज हेच करीत आले. ही भावनादेखील खाडिलकरांच्या उद्दिष्टाच्या पूर्तीस अत्यंत उपयुक्त होती.

स्त्रीचे पातिव्रत्य हे हिंदूंच्या दृष्टीने अत्यंत पवित्र मूल्य आहे. ह्या पातिव्रत्याचा जो भंग करू पाहतो तो अत्यंत पातकी नराधम आहे असे प्रत्येक हिंदूला वाटते; आणि धर्मभावना जरी बाजूला ठेवली तरी आपल्या स्त्रीचा जबरदस्तीने अपहार केला जात आहे असे आढळले की कोणताही पुरुष चवताळून उठतो. त्याचे रक्त पेट घेते. आपल्या पुरुषत्वालाच दिलेल्या ह्या आव्हानाचा प्रतिकार करण्यासाठी तो प्राणपणाने पुढे सरसावतो. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी चालविलेला जुलूम आणि स्त्रीचा अपहार ह्यांचे समीकरण मांडून खाडिलकरांनी आपले नाटक विलक्षण प्रभावी केले. लोकांची मने चेतविण्याचे जबरदस्त सामर्थ्य त्याला प्राप्त करून दिले.

खाडिलकरांना आपल्या नाटकाच्या द्वारे जनसामान्यांची मने प्रभावित करायची होती; आणि म्हणून त्यांनी कीचकवध नाटकात भडक रंगाचा उपयोग केला आहे.

कीचकाचे पात्र हे भडक रंगाचा भग मोठा मुखवटा चढवून वावरणाऱ्या कथकली नृत्यातल्या नर्तकासारखे आहे. तो प्रवेश करतो तेव्हा त्याच्या मस्तकावर पांड्यांचे छत्र असते. हस्तिनापुराहून आणलेल्या दोन दासी त्याच्या मस्तकावर चवऱ्या ढाळीत असतात आणि ' द्रौपदीपती कीचक महाराज की जय ' असा पुकारा करीत असतात. " द्रौपदीपती ' अशी अक्षरे असलेल्या हिऱ्याच्या अंगठ्या त्याने बोटात घातलेल्या असतात. भीम व अर्जुन यांची नावे आपल्या जोड्यांच्या तळव्यावर त्याने कोरून घेतलेली असतात, आणि प्रत्येक पावलागणिक त्यांना आपल्या पायांखाली तुडविण्याचा उन्मत्त आनंद तो अनुभवीत असतो. त्याचे प्रथम दर्शन असे विलक्षण चीड आणणारे आहे; आणि नाटकाच्या प्रत्येक अंकात त्याचा उन्मत्तपणा अधिकाधिक भडक आणि संतापजनक स्वरूप धारण करतो.

कीचक हा उन्मत्त असेल, आपल्या सामर्थ्याचा त्याला अतोनात गर्व झालेला असेल; परंतु तो काही मूल्ये मानणारा आहे, मर्यादा पाळणारा आहे असे चित्र नाटकाच्या पहिल्या अंकात आपल्यासमोर उभे राहते. तो राजा विराटाचे आधिपत्य मानतो, त्याच्या हितासाठी व गौरवासाठी झटतो, आपल्या पट्टराणीचा मान राखतो असा देखावा त्या वेळी तरी आपल्यापुढे उभा राहतो. परंतु दुसऱ्या अंकात हे सात्त्विक रंग ओघळू लागतात. विराट व सुदेष्णा आपल्या इच्छेचा अधिक्षेप करीत आहेत असा नुसता संशय येताच तो त्यांना धमकावतो आणि आपल्या पट्टराणीचादेखील चारचौघांदेखत अपमान करतो. नंतर रत्नप्रभेचा तो अनुनय करतो तोदेखील दागिन्याचे आमिष दाखवून. त्या वेळी विनम्रतेचा जो मुखवटा त्याने चढवलेला असतो तो सैरंध्रीचा विषय निघताच खाडदिशी गळून पडतो. आपल्यासाठी नाही तर निदान स्त्रीच्या पातिव्रत्याचा मान राखण्यासाठी तरी त्याने सैरंध्रीला बळजबरीने आपल्या नाटकशाळेत नेऊ नये असे जेव्हा रत्नप्रभा त्याला विनविते तेव्हा नैतिकमूल्ये तो ठोकरतो आणि राज्यकर्त्यांना ही मूल्ये बंधनकारक नाहीत असे ठणकावून सांगतो. तो म्हणतो, " स्वर्गातल्या कीर्तीहून आम्हा सत्ताधाऱ्यांना आमची इहलोकची इभ्रत जास्त किंमतीची वाटते. आमचा शब्द केव्हाही खाली पडता कामा नये. " आणि उघडेनागडे निरंकुश सत्तेचे ' तत्त्वज्ञान ' तो रत्नप्रभेला ऐकवतो.

तिसऱ्या अंकात तो हातघाईलाच येतो, आणि सैरंध्रीच्या पदराला हात घालून सूर्योदयापूर्वी तिला उपभोगण्याची प्रतिज्ञा करतो. चौथ्या अंकात खुद्द राजदरबारात म्हणजे न्यायालयातच साऱ्या लोकांसमक्ष जाहिरपणे तो सांगतो की, नीतिबंधने व त्यांवर आधारलेला राजाचा न्याय ह्यांपैकी काहीच आपल्याला बंधनकारक नाहीत. त्याची इच्छा, लहर हीच त्याच्या दृष्टीने निर्णायक आहे,: आणि शेवटल्या अंकात तर भैरवरूपी परमेश्वरी शक्तीलाही आपण जुमानत नाही, असा उन्मत्त पुकारा तो करतो. तो म्हणतो, " माझ्या तावडीतून तुला सोडविण्याची त्या भैरवाची काय प्राज्ञा आहे !—प्यारी, माझ्या शक्तीचा

आताच चमत्कार पाहावयाचा असल्यास मला आज्ञा कर. डाव्या हाताने त्याची शेंडी धरतो, आणि उजव्या हाताने एक बुक्की त्याच्या छाताडावर मारून त्याच्या धडाचे चूर्ण करून निराधार झालेले त्या भैरवाचे शिर तुझ्या पायांवर वाहतो. ''

कीचकाचा अखेर जेव्हा नाश होतो तेव्हा तो अशा काळ्याकुट्ट स्वरूपात प्रेक्षकांच्या समोर उभा असतो. त्याच्याविषयी सहानुभूती वाटायला रेसभरही जागा शिल्लक नसते. त्याच्याविषयीचा संताप तीनचार तास कोंडलेल्या अवस्थेत राहून अगदी असह्य झालेला असतो. त्याला अडवू पाहणाऱ्या साऱ्या सात्त्विक शक्ती हतबल झालेल्या पाहून त्या संतापाला स्फोटक, ज्वालाग्राही स्वरूप प्राप्त झालेले असते. त्यामुळे कीचकाचा नाश होतो तेव्हा एक अनिर्वचनीय समाधान प्रेक्षक अनुभवतो आणि असेच समाधान प्रत्यक्ष जीवनातही अनुभवावे अशा ईर्षा त्याच्या मनात निर्माण होते.

प्रेक्षकाला चीड यावी, तो सारखा डिवचला जावा आणि त्याचा त्वेष वाढत जावा यासाठी खाडिलकरांनी अनेक कृत्यांचा मोठ्या कौशल्याने उपयोग केला आहे. नाट्यात्मक उपरोध (dramatic irony) हे त्यातले अत्यंत प्रभावी शस्त्र. पांडव अज्ञातवासात होते. या गोष्टीचे हा उपरोध साधण्याच्या कामी फार साहाय्य झाले आहे. ' द्रौपदीपती कीचकमहाराज की जय ' या घोषात जेव्हा कीचक राजवाड्याच्या महाद्वारात येऊन पोहोचतो तेव्हा सैरंध्री म्हणून खुद्द द्रौपदी त्याला पंचारती ओवाळण्यासाठी उभी असते आणि ह्या गोष्टीला धर्मराज साक्षी असतो. म्हणजे पांडवांना नुसती जखम होत नाही तर तिच्यावर मीठ चोळले जाते. अपमानाने अंगाची नुसती लाहीलाही व्हावी अशी परिस्थिती निर्माण होते. प्रेक्षक हा पांडवपक्षाचा असल्यामुळे-पांडवांच्या जागी स्वतःला कल्पित असल्यामुळे — हा अपमान, जखमेवर चोळलेल्या मिठामुळे होणारी ही अंगाची लाही तो स्वतः अनुभवतो; आणि हे जखमेतले मीठ पुरेसे झाले नाही म्हणून की काय मैत्रेयासारखा एक क्षुल्लक माणूस कंकभटरूपी धर्मराजाची अवहेलना करतो. दुसऱ्या अंकात सैरंध्री आपल्याला आत्ताच्या आत्ता हवी असा जेव्हा कीचक हट्ट धरतो तेव्हा बिचारा भीम त्याच्यासाठी पाकसिद्धी करीत असतो, आणि कंकभटाला कीचकाची समजूत काढण्याच्या कामी मदत करावी लागते. पुढे वसंतबागेत कीचक जेव्हा द्रौपदीचा हात धरतो तेव्हा भीमाला अंगात सामर्थ्य असूनही नपुंसकाप्रमाणे झाडाच्या ढोलीत लपून बसावे लागते. कीचकाचा हाच उन्मत्तपणा कंकभटाला मुकाट्याने राजदरबारात बघावा लागतो.

परिस्थिती अशी असह्य झालेली असताना, त्वेषाने मस्तक फुटते की काय असे वाटत असताना धर्मराज सबुरीचा, समजूतदारपणे वागण्याचा, सुदेष्णेच्या सात्त्विक वृत्तीवर व विराटाच्या न्यायीपणावर अवलंबून राहण्याचा पोचट असा सल्ला देत असतो. सर्वांत जर काही असह्य वाटत असेल तर हे. प्रेक्षकांना अगदी स्पष्ट दिसत असते की, कीचकाचा नाश करणे हाच त्याच्या उन्मत्तपणावरचा इलाज. त्याचा उन्मत्तपणा सारखा

वादत असतो. तो खुद्द द्रौपदीचा हात धरतो. त्याचे पारिपत्य अगदी सहज करण्याचे सामर्थ्य भीमाच्या अंगी असते आणि तरी शांतिब्रह्म धर्मराज सबुरीच्या गोष्टी सांगत असतो. जसजसा कीचक अधिकाधिक उन्मत्तपणे वागू लागतो तसतशी धर्माची नैतिक भूमिका अधिकाधिक अतिरेकी आणि अव्यवहारी स्वरूप धारण करते. तिसऱ्या अंकात तो म्हणतो, "ज्याला दुःख द्यायचे त्याचे त्या दुःखापासून अधिक कल्याण होणार आहे अशी दयाळू न्यायदेवतेची पूर्ण श्रद्धा असल्याशिवाय क्रूरपणाचे प्रत्येक कृत्य पापमय आहे असे समजावे." पाचव्या अंकातसुद्धा अखेर नाइलाजाने कीचकाचा नाश करायला परवानगी देताना तो सारखे आढेवेढे घेत असतो; आणि कीचकाला मारण्यापूर्वी त्याचे हृदयपरिवर्तन करायचा प्रयत्न भीमाने करावा अशी अट घालतो! ज्याच्यावर अन्याय होतो, ज्याचे रक्त संतापाने उसळायला हवे त्यानेच अंगात सामर्थ्य असूनही प्रतिकार करण्यास विरोध करावा ही नाट्यात्मक उपरोधाची पराकोटीच समजली पाहिजे.

प्रेक्षकाला आपले हातपाय बांधल्यासारखे, गुदमरून गेल्यासारखे वाटते, ते धर्मराजाच्या या वृत्तीमुळे. त्याने चवताळून जावे हे खाडिलकरांचे उद्दिष्ट साध्य होण्यास या गोष्टींचे सर्वांत अधिक साहाय्य होते. पुन्हा या संदर्भात प्रेक्षकाच्या मनात एक उच्चतेची भावनादेखील निर्माण होते. धर्मराज जी चूक करतो आहे, ती आपण करीत नाही, प्रतिकार हा केलाच पाहिजे हे आपल्याला स्पष्टपणे कळलेले आहे, असे त्याला वाटत असते. इतकेच नव्हे तर प्रतिकार करायचे सामर्थ्यही आपल्या अंगी आहे अशी त्याची भावना होते. ज्यांना प्रतिकाराला उद्युक्त करायचे असते त्यांच्या अंगी अशी उच्चतेची भावना निर्माण करणे, आपल्या अंगी सामर्थ्य आहे असा आत्मविश्वास त्यांना वाटणे अत्यंत आवश्यक असते. एखाद्या कामगार संघटनेच्या सामान्य पुढाऱ्यालाही या गोष्टीची जाणीव असते. तेव्हा खाडिलकरांना ती असावी यात काही नवल नाही. ही गोष्ट साध्य करण्यासाठी त्यांनी धर्मराजाचा ज्या कौशल्याने उपयोग केला आहे ती मात्र त्यांची विशेष कर्तबगारी मानली पाहिजे.

खाडिलकरांना या नाटकाच्या द्वारे केवळ इंग्रज राज्यकर्त्यांविरुद्ध लोकांना चेतवायचे नव्हते. हिंदी राजकारणात मवाळ आणि जहाल असे जे दोन पक्ष होते, त्यातले मवाळ हे नेभळट व कुचकामाचे आहेत व जहाल हेच शहाणे, कणखर व कर्तृत्ववान आहेत अशीही भावना त्यांना प्रेक्षकांच्या म्हणजेच लोकांच्या मनात निर्माण करायची होती. धर्मराजाला मवाळांचा प्रतिनिधी करून व द्रौपदी आणि भीम यांना जहालांचे प्रतिनिधी करून खाडिलकरांनी हे कार्य फार उत्तम प्रकारे साधले आहे.

समंजसपणे वागावे, सबुरीने घ्यावे, आपली बाजू अगदी न्याय्य असली तरी थोड्या सवलती देऊन व अन्याय पत्करूनही तंटा टाळावा अशी वृत्ती समाजातल्या बहुसंख्य प्रौढ माणसांची असते. पुन्हा ज्यांच्या हाती सत्ता आहे ते अधिक शहाणे आहेत, आणि त्यांच्या हातून थोडाबहुत अन्याय झाला तर तो सहन केला पाहिजे असेही सर्व-

सामान्य माणूस मानतो. सत्ताधाऱ्यांनी चार तुकडे तोंडावर फेकले तर तो त्यांचा चांगुलपणा असे मानायला तो तयार असतो. या चांगुलपणावर संतुष्ट होण्याकडेही त्याची वृत्ती असते. ही परिस्थिती आज इंदिरा गांधींच्या राज्यात आहे आणि त्या काळी कर्झनच्या राजवटीतही होती. याचाच अर्थ असा की, त्या काळच्या बहुसंख्य लोकांची मने मवाळ पक्षाच्या भूमिकेला सहजगत्या अनुकूल होती.

ही अनुकूलता नष्ट करण्यासाठी व लोकांची मनोवृत्ती बदलण्यासाठी एकतर लोकांत स्वाभिमान व तेज निर्माण करणे अवश्य होते आणि मवाळांची भूमिका कशी नेभळी व नाकर्तेपणाची आहे तेदेखील दाखवून द्यायला हवे होते. यांपैकी पहिले कार्य कीचकाच्या उन्मत्तपणाच्या दर्शनाने साध्य झाले, आणि दुसरे कार्य धर्मराजाच्या भूमिकेच्या-द्वारे खाडिलकरांनी पार पाडले. सौम्यपणा, सौजन्य, सूक्ष्म विवेक करणारी नीति-मत्ता हे सर्व सद्‌गुण एका विशिष्ट संदर्भात एका विशिष्ट प्रकारे व्यक्त झाले की कसे दोषास्पद ठरतात ह्याचे मोठे परिणामकारक चित्र खाडिलकरांनी रेखाटले आहे. धर्मराज सबुरीच्या, पणपरंतुच्या, संघर्ष टाळण्याच्या, उच्च नैतिकतेच्या भूमिकेवरून बोलू लागला की, प्रेक्षकाला ते संतापजनक वाटावे अशी परिस्थिती त्यांनी निर्माण केली, आणि जे अनेक अग्रलेखांनी साध्य झाले नसते ते कीचकवध नाटकातल्या तीन प्रवेशांनी साध्य केले.

लोकांची मने चेतविण्यासाठी त्यांच्या मनात गुदमरलेला संताप, आत्मविश्वास इत्यादी करणात्मक भावना निर्माण करणे जसे आवश्यक असते, त्याचप्रमाणे आत्मलघुत्वाची भावना निर्माण करणेही आवश्यक असते. त्यांची थोडी हेटाळणी करावी लागते. आपण नीच अवस्थेला जाऊन पोहोचलो आहोत अशी खंत त्यांच्या मनात निर्माण व्हावी लागते. पांडवांची अगदी हीन दशा झालेली दाखवून खाडिलकरांनी हे साध्य केले आहे. दासदासी, आचारी आणि खुप-मरक-ये यांच्या पातळीवर ते येऊन पोहोचलेले असतात वनवासात असताना ते वैभवाला व सत्तेला पारखे झाले होते. परंतु त्यांच्या स्वत्वाला धक्का पोहोचला नव्हता. ते पांडव होते. त्यांच्या स्वाभिमानाला ढळ पोहोचला नव्हता. त्यांच्या पराक्रमाला कोणी बांध घातलेला नव्हता, परंतु अज्ञातवासात मात्र पांडव म्हणून त्यांचे अस्तित्वच पुसले गेलेले असते. ते केवळ दासांच्या पातळीवर येऊन पोहोचलेले नसतात, तर त्यांच्या फूटपट्टीने मोजले जात असतात. हे अपरिहार्यच असते.

पुन्हा कीचक सत्ताधारी असलेल्या मत्स्यदेशात दासदासींची मनोवृत्ती व मूल्ये देखील अगदी खालच्या थराला जाऊन पोहोचलेली असतात. मत्स्यदेशाची राजधानी हीच जगातली सुंदर नगरी व कीचक हाच जगातला अत्यंत पराक्रमी व सुंदर पुरुष असेच सौदामिनीसारख्या दासीला वाटावे हे केवळ तिच्या अज्ञानाचे व संकुचितपणाचे निदर्शक आहे. परंतु कीचकाचे लक्ष आपल्याकडे वेधले जावे यातच तिला धन्यता वाटावी व त्याची नाटकशाळा होण्याचे महाभाग्य आपल्याला लाभावे अशी तिची महत्त्वाकांक्षा असावी ही परिस्थिती खंत वाटण्याजोगी आहे. सैरंध्रीने देखील अशीच

महत्त्वाकांक्षा बाळगावी अशी तिची अपेक्षा असते आणि सैरंध्री जेव्हा आपल्या उच्च व रास्त मूल्यांचा तिच्याजवळ उच्चार करते तेव्हा ती सरंध्रीची हेटाळणी करते. दासांना न शोभणारे व शिष्टपणाचे वर्तन सैरंध्री करीत आहे असे तिला वाटते, सैरंध्रीच्या कंक व बल्लव यांच्याशी भेटीगाठी होत असाव्यात याचा ती व मैत्रेय विपरीत अर्थ लावतात. कुत्र्यांनी भाकरीच्या तुकड्यासाठी भांडावे त्याप्रमाणे ती व मंदहासिनी कीचकाच्या पुढे नाचण्याच्या संधीसाठी भांडत असतात. "तुला आठ मुलांचा आशीर्वाद देऊ?" असे मैत्रेय जेव्हा सौदामिनीला विचारतो तेव्हा ती उत्तर देते, "मला एकदेखील मूल नको. मूल झालेल्या बायकांना पुरुष कंटाळा करतात हो." भोगदासी होणे हाच स्त्रीचा आदर्श झाला की समाजधारणेसाठी आवश्यक असलेली मूल्ये कशी कोसळून पडतात ते या संवादाच्या द्वारे खाडिलकरांनी थोडक्यात व प्रभावीपणे दाखवून दिले आहे. इनाम मिळेल असे कीचकाने म्हणताच सौदामिनी क्षणभरही विचार न करता सैरंध्री कुठे आहे ते त्याला सांगते. सैरंध्रीवर बळजबरी करण्यासाठी या माहितीचा उपयोग होणार आहे याची तिला यत्किंचितही पर्वा वाटत नाही. मैत्रेय हा खुपमसक्त्या मिष्टान्नासाठी हपापलेला असतो. सैरंध्री आपल्या सेवेला पुढे न आल्यामुळे कीचक सुदेष्णेच्या महालातील मेजवानी सोडून उठून जातो ही केवढी प्रचंड घटना. पण 'मेजवानी हुकली' एवढाच मैत्रेयाच्या दृष्टीने तिचा अर्थ असतो.

विद्याधराच्या रूपाने तर तत्कालीन ग्रॅज्युएटच खाडिलकरांनी रंगभूमीवर आणला आहे. अध्ययन करून तो महापंडित झालेला असतो, पण त्या अध्ययनामुळे जी उच्च मूल्ये मनाने स्वीकारायला हवीत तीमात्र त्याने स्वीकारलेली नसतात. स्वतःच्या ज्ञानाचा उपयोग करून स्वतंत्रपणे चरितार्थ चालवण्याची धमक व कर्तृत्व त्याच्या अंगी नसते. नोकरी मिळविणे व पोट भरणे एवढीच त्याची महत्त्वाकांक्षा असते. दुर्दैवाने पुरुषाचा जन्माला आल्यामुळे कीचकाची .नाटकशाळा होण्याची संधी हुकली याची त्याला खंत वाटते. पाकशाळेत आणि नाटकशाळेत असा दुहेरी वशिला लावून पाकशाळेतील किरकोळ नोकरी मिळवण्याची उमेद बाळगीत तो रंगमंचावरून निघून जातो.

सौदामिनी, मैत्रेय व विद्याधर यांच्या रूपाने तत्कालीन लोकांना खाडिलकरांनी विदारक आत्मदर्शन घडविले. अर्थात प्रत्येक सरकारी नोकराला वाटले असणार की, मैत्रेय म्हणजे मी नव्हे तर तो दुसरा. रावसाहेब, रावबहाद्दूरकीची स्वप्ने पाहणाऱ्या प्रत्येक प्रतिष्ठिताला वाटले असेल की सौदामिनी म्हणजे मी नव्हे तर तो पलीकडचा. म्युनिसिपालिटीत अगर असेंब्लीत सभासद म्हणून बसणाऱ्या प्रत्येकाने स्वतःची अशी समजूत करून घेतली असेल की, विराटाच्या दरबारातील मानकऱ्यांइतका काही मी लाचार व असहाय्य नाही. त्याचप्रमाणे मी काही अगदीच विद्याधर नव्हे असा दिलासा नाटक पाहणाऱ्या सर्व ग्रॅज्युएटांनी स्वतःला दिला असणार आणि तरी या बाणांनी जो मर्मभेद व्हायचा तो झाला असणारच. आपले रूप प्रत्येकाने ओळखले असणारच व

आपण असे नाही असे दाखविण्याची ईर्षा प्रत्येकाच्या मनात काही प्रमाणात तरी निर्माण झाली असणारच. खाडिलकरांना हेच साधायचे होते.

लोकांना जर कृतीला उद्युक्त करायचे असेल तर केवळ त्यांच्या भावना चेतवून चालत नाही. आपल्याला जे करावेसे वाटते ते सयुक्तिक आहे, आवश्यक आहे, इतकेच नव्हे तर अपरिहार्य आहे असेही त्यांना पटवून द्यावे लागते. आपण त्यांना जे करण्यास सांगत असतो त्यास एक वैचारिक बैठक द्यावी लागते. नाहीतर अशा उत्तेजनाचा अगर प्रचाराचा परिणाम तात्कालिक होईल. कृती करायची प्रेरणा लोकांच्या मनात धगधगत राहणार नाही. जे विचार करणारे आहेत त्यासाठीच नव्हे तर जनसामान्यांसाठीदेखील या वैचारिक बैठकीची आवश्यकता असते. आपल्या कृतीच्या मागे एक विचारधारा आहे, एक तत्त्वज्ञान आहे असा आधार त्यांना हवा असतो. मग हे तत्त्वज्ञान त्यांना पूर्णपणे आकलन होण्यासारखे नसले तरी चालते.

प्रचारकी साहित्याची ही गरज खाडिलकरांनी ओळखली आणि ती कीचकवध नाटकात उत्तम प्रकारे पूर्ण केली. हा माझ्या बायकोची छेड काढतो तेव्हा काढतो याचा काटा, हेच केवळ भीमाच्या कृतीचे समर्थन नाही. खरे म्हणजे सैरंध्रीवर बळजबरी करण्याचा प्रयत्न व त्याचा प्रतिकार इतकेच त्या नाटकातील संघर्षाचे स्वरूप मर्यादित नाही. त्याचे स्वरुप व्यापक आहे. राज्यकर्ते आणि त्यांचे सेवक व प्रजाजन यांमधला तो संघर्ष आहे. राज्यकर्त्यांच्या अधिकाराला मर्यादा आहेत की नाही व प्रजाजनांना स्वतःचे म्हणून हक्क आहेत की नाहीत, हा व्यापक प्रश्न त्या संघर्षामागे आहे. स्त्रीचे पातिव्रत्य हे एक नैतिक मूल्य आहे. ह्या नैतिक मूल्याला विरोधी असा हुकूम राज्यकर्ते देऊ शकतात काय ? नैतिक मूल्ये व राज्यकर्त्यांचे हुकूम यांत विरोध असला तर प्रजाजनांनी राजाचा हुकूम मानावा काय ? राज्यकर्त्यांना विरोध करायचा तो शक्य तो सनदशीर मार्गांनी करावा हे तर उघडच आहे. पण ही सनदशीरपणाची कास किती मर्यादित धरावी ? राज्यकर्त्यांशी प्रत्यक्ष झुंज दिली व त्यांचा अगर त्यांच्या शक्तीचा नाश केला तर ते इष्ट आहे काय ? राज्यसत्ता अशा प्रकारे दुबळी केली तर ते समाजाच्या दृष्टीने हानिकारक नाही काय ? केवळ स्वतःच्या न्याय्य हक्कांच्या संरक्षणासाठी एका व्यक्तीचा नाश करणे नैतिक दृष्ट्या समर्थनीय आहे काय ? की ज्या व्यक्तीचा नाश करायचा त्या व्यक्तीचे कल्याण करायचा तो एकमेव मार्ग आहे अशी खात्री पटल्याशिवाय तिची हिंसा करायची नाही ? हे व असेच इतर नैतिक व राजकीय प्रश्न खाडिलकरांनी या नाटकात उपस्थित केले आहेत व त्यांचा ऊहापोह केला आहे. खाडिलकरांच्या दृष्टीने हे प्रश्न इतके महत्त्वाचे आहेत की, त्यांची चर्चा करण्यासाठी त्यांनी स्वतंत्र प्रवेशांची योजना केली आहे. परंतु हे नैतिक प्रश्न व संघर्ष त्यांनी केवळ शुष्क तात्त्विक पातळीवर ठेवलेले नाहीत. प्रत्यक्ष घडणाऱ्या घटनांशी व त्यातून निर्माण होणाऱ्या मानसिक प्रक्षोभाशी ते निगडित आहेत. त्यांचे आणि खाडिलकरांना अपेक्षित असलेल्या कृतीचे रक्ताचे नाते आहे.

पुन्हा नाटकात भीमाने जी कृती केली तशी कृती प्रत्यक्षात करणारा पक्ष तेव्हा अस्तित्वात होता. तेव्हा प्रेक्षक कृतीला उद्युक्त झाल्यानंतर ती कृती कोणती, ती कृती करण्याची राजकीय साधने कोणती हा प्रश्न त्या काळात तरी त्यांना पडला नसता.

नाटकाच्या द्वारे जर राजकीय जागृती करायची असेल तर ते नाटक जिवंत व चित्ताकर्षक हवे. खाडिलकरांनी त्यात जिवंतपणा कसा आणला आहे त्याचे विवरण पुढे येणार आहे. परंतु त्यांनी ते चित्ताकर्षक कसे केले आहे ते आपल्याला इथे पाहता येईल.

स्त्रीचा अपहार व तो करू पाहणाऱ्याचे पारिपत्य हा विषयच मुळी माणसाच्या मूलभूत प्रेरणांना हात घालणारा आहे. तो आपल्या नाटकासाठी निवडून खाडिलकरांनी अर्धी लढाई जिंकली. पुन्हा तो विषय त्यांनी किती प्रक्षोभकपणे मांडला आहे त्याचे वर्णन वर केलेलेच आहे. "द्रौपदीपती" म्हणून आपल्या नावाचा कीचकाने पुकारा करणे, तिच्या वस्त्राला हात घालणे, खुद्द भैरवाला आव्हान देणे आणि अखेर भीमाने मल्लयुद्धात त्याचा नाश करणे इत्यादी प्रसंगच प्रेक्षकांचे रक्त तापविणारे आहेत. त्याशिवाय राजमहालाची व दरबारांची भव्य दृश्ये, राजचिन्हांचे व दागदागिन्यांचे प्रदर्शन, सौदामिनीच्या स्त्रैणपणाचे हास्यास्पद दर्शन, कीचक व रत्नप्रभेचा शृंगार इत्यादी मालमसाला नाटकात मोठ्या कौशल्याने भरलेला आहे. त्यामुळे प्रेक्षकाच्या अनेक प्रकारच्या अपुऱ्या इच्छा पुऱ्या होतात, प्रेरणा व्यक्त होऊ शकतात, आणि मनाच्या विविध सुखकारक अवस्था तो अनुभवतो. बहुसंख्य लोकांच्या मनावर ज्याला प्रभुत्व गाजवायचे आहे अशा ग्रंथात हे गुण असावे लागतात. महाभारतासारखा ग्रंथदेखील याला अपवाद नाही. खाडिलकरांनी हे ओळखले होते आणि आपल्या प्रत्येक नाटकात लोकप्रियतेसाठी आवश्यक असलेला मालमसाला ते घालीत असत.

खाडिलकर हे देशप्रेमाने भारलेले होते. लोकमान्यांचे ते अनन्यभक्त होते. राजकीय जागृतीचे जे कार्य लोकमान्यांनी चालवले होते त्याला हातभार लावावा अशी त्यांची उत्कट इच्छा होती; आणि त्या इच्छेतूनच कीचकवध हे नाटक स्फुरले, साकार झाले. ते लिहिण्यासाठी त्यांना प्रयत्न करावा लागला नाही. टिळकांच्या विचारांशी, ध्येयाशी, कार्याशी ते एकरूप झालेले होते; आणि त्या तन्मयतेतूनच कीचकवध निर्माण झाले. आपल्या पक्षाच्या प्रचारासाठी नाटक लिहायचे अशा हिशेबाने ते घडवलेले नाही; आणि त्यामुळेच कीचकवध हे अत्यंत प्रभावी प्रचारकी नाटक झाले आहे. जो प्रचार सहजस्फूर्तपणे होतो तोच सर्वांत अधिक परिणामकारक होतो. ह्यामुळेच बायबलमध्ये ख्रिस्ती धर्माचा जितका प्रभावी प्रचार आढळतो, तितका इतरत्र आढळत नाही; आणि रामायण-महाभारतात भारतीय संस्कृतीचा जितका आकर्षक आविष्कार आढळतो तितका हिंदुत्वाच्या आवेशयुक्त मंडनात आढळत नाही.

उत्कृष्ट प्रचारकी साहित्य हे केवळ प्रचारासाठी म्हणून निर्माण होऊ शकत नाही. ते अंतःस्फूर्तीतून निर्माण होते, आणि म्हणूनच ते केवळ प्रचारकी असू शकत

नाही. ही गोष्ट विरोधाभासात्मक असली तरी खरी आहे. खाडिलकर ज्या भूमिकेचा प्रचार करीत होते तिच्यावर त्यांची पूर्ण श्रद्धा होती. देशप्रेमाने, स्वातंत्र्याच्या प्रेरणेने त्यांचे अंतःकरण धगधगत होते. म्हणून आपले नाटक उत्स्फूर्त असावे यासाठी काही त्यांना प्रयत्न करावा लागला नाही. ते सहजगत्याच झाले.

परंतु एवढ्यावर भागत नाही. जे उत्स्फूर्त असते ते जिवंत असतेच असे नाही. जे उत्स्फूर्त आहे ते जिवंत होण्यासाठी कलावंताच्या प्रतिभेचा चैतन्यदायी स्पर्श त्याला व्हावा लागतो. तो स्पर्श झाला नाही तर अंतःकरणातील सारी तळमळ ओतून केलेले लिखाणदेखील मातीच्या ढेकळासारखे निर्जीव व सत्त्वहीन होते. उलट ज्याच्याजवळ प्रतिभा असते तो जे उत्स्फूर्त नाही तेही जिवंत असल्याचा आभास निर्माण करू शकतो आणि कधी कधी तर अशी जादू होते की, असा आभास निर्माण करण्याच्या प्रयत्नातून खरे चैतन्य निर्माण होते. कारागिरीतून खरी कला निर्माण झाल्याची अनेक उदाहरणे साहित्याच्या क्षेत्रात आहेत.

खाडिलकर हे कलावंत होते. त्यामुळे त्यांच्या उत्स्फूर्त नाट्योद्गारांना प्रतिभेचा स्पर्श सहजगत्याच झाला आणि कीचकवध ही केवळ प्रचारकीच नव्हे तर जिवंत नाट्य-कृती झाली. ही किमया कशी झाली ते तर आपल्याला पाहायचे आहेच, परंतु यातून जी एक दुसरी समस्या निर्माण होते ती खाडिलकरांनी कशी सोडवली तेही आपल्याला पाहायचे आहे.

प्रचारकी नाटकामागे काही विशिष्ट हेतू असतात. प्रचारकाच्या काही गरजा असतात, आणि त्यांच्या पूर्तीसाठी त्या नाटकाला काही विशिष्ट घाट द्यावे लागतात; त्याला काही एक स्वरूप द्यावे लागते. परंतु जिवंत कलाकृती स्वतःच्या प्रकृतीनुसार स्वतंत्र आकार धारण करीत असते. तिला स्वतःचे असे एक रूप प्राप्त होत असते. प्रचारासाठी आवश्यक असलेले स्वरूप व कलात्मकतेतून सिद्ध झालेले स्वरूप ही एकत्र असणे अशक्य असते. काही प्रमाणात प्रचाराच्या गरजा व कलाकृतीच्या गरजा समान असणे शक्य असते. परंतु एका विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे त्यांची अपरिहार्यपणे फारकत होते. अशा परिस्थितीत जो पेच निर्माण होतो तो लेखक वेगवेगळ्या प्रकारे सोडवू शकतो.

एक मार्ग तडजोडीचा. कलाकृतीचा जो स्वयंसिद्ध घाट असेल त्यात प्रचाराच्या गरजांनुसार फरक करून हा पेच सोडविता येतो; आणि एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत अशी तडजोड केली तरी त्यामुळे लेखनकृतीच्या जिवंतपणाला व कलात्मकतेला फारसा बाध येत नाही. एखाद्या सुंदर मूर्तीचा हात तुटला अगर शिरही तुटले तरी देखील तिचा जिवंतपणा व सौंदर्य यांची ज्याप्रमाणे आपल्याला प्रतीती येऊ शकते, तसेच एखाद्या साहित्यकृतीच्या बाबतीत देखील होऊ शकते. परंतु ही तडजोड काही एका मर्यादे-पलीकडे गेली म्हणजे मग त्या साहित्यकृतीचे स्वत्वच नाश पावते.

खाडिलकरांनी प्रचाराचा हेतू साध्य होण्यासाठी काही प्रमाणात तडजोड केली आहे हे खरे. आणि त्यामुळे एक कलाकृती म्हणून कीचकवध नाटकात काही प्रमाणात उणेपणा आला आहे हेही खरे. परंतु अशी उणेपणा आणणारी तडजोड त्यांनी अल्प प्रमाणात केली आहे. मुख्यतः त्यांनी प्रचाराच्या गरजा व कलाकृतीची प्रकृती यांच समन्वय साधून हा पेच सोडवला आहे. असे करणे शक्य असते. आणि असे करण्याचा प्रसंग नाना कारणांनी साहित्यिकांवर ओढवत असतो. देशकालपरिस्थितीप्रमाणे ही कला-बाह्य बंधने वेगवेगळी असतात, इतकेच काय ते.

चित्रकाराच्या फलकावर कोणीतरी पाच पन्नास ठिपके काढून ठेवावे आणि त्या ठिपक्यांना तुझ्या चित्रात स्थान दे असे त्याच्यावर बंधन घालावे, अगर तू गणपतीचेच चित्र काढले पाहिजे असे त्याला बजावण्यात यावे. अशातलाच हा प्रकार आहे, ह्या मर्यादा संभाळूनदेखील जिवंत कलाकृती निर्माण करणे शक्य असते याचे कलेच्या इतिहासात अनेक दाखले आहेत. कीचकवध नाटकाच्या बाबतीत हे ठिपके खाडिल-करांनी स्वतःच आपल्या चित्रफलकावर काढून ठेवले होते. त्यांचा समावेश करून खाडिलकरांनी एक कलाकृती निर्माण केली.

कीचकवधाची महाभारतातील सर्वपरिचित कथा नाट्यवस्तू म्हणून निवडून खाडिलकरांनी प्रचाराच्या दृष्टीने दोन गोष्टी साधल्या. महाभारताविषयी लोकांच्या मनात जे आकर्षण व पूज्यबुद्धी होती तिचा उपयोग करून त्यांनी प्रेक्षकांना आपल्या नाटकाकडे खेचून घेतले. त्याचप्रमाणे आपल्याला जे काही व्यक्त करायचे होते ते लोकांना सहज-गत्या समजेल अशा स्वरूपात सांगितले. पुन्हा कीचकवधाच्या कथेचा त्यांनी रूपक म्हणून उपयोग केला आणि कीचकवधाच्या संदर्भात लोकांच्या मनात दृढमूल झालेल्या वैचारिक व भावनात्मक प्रतिक्रियांचे इंग्रजविरोधी व स्वातंत्र्याच्या चळवळीला अनुकूल अशा मनोवृत्तीत रूपांतर केले. शिवाय नाटक राजद्रोही ठरण्याचा धोका टळला किंवा निदान कमी केला ते वेगळेच.

परंतु याचबरोबर कीचकवधाची कथा निवडून खाडिलकरांनी काही कलात्मक हेतूही साध्य केले. खाडिलकरांच्या प्रतिभेचा एक मूलभूत गुणधर्म असा की, ती सम-कालीन व्यक्ती व प्रसंग यांत रमणारी नव्हती. नित्यव्यवहाराच्या पातळीवर जे जीवन जगले जाते, हे जीवन जगणाऱ्या व्यक्तींची जी जडणघडण असते, ती जशीच्या तशी आपल्या कल्पनाविश्वात सामावून घेणे त्यांना रुचत नसे. मानवी जीवनात जे संघर्ष व वादळे असतात, जे रम्य अनुभव असतात, जे विनतोड पेचप्रसंग आणि नैतिक समस्या असतात त्यांत त्यांना रस नव्हता असे नाही. परंतु या सर्व गोष्टींना त्यांच्या प्रतिभेने स्पर्श केला की त्यांचा कायापालट होत असे. तपशिलाने भरलेल्या, नित्यव्यवहाराच्या धुळीने मळकट झालेल्या मर्यादित वास्तव जगातून ही माणसे, हे प्रसंग व ह्या समस्या बाहेर पडत आणि अधिक प्रशस्त अशा भूतकाळात पदार्पण करीत. ह्या भूतकाळात

माणसं आणि त्यांचे स्वभावविशेष यांना अधिक भव्य स्वरूप प्राप्त होई. त्यांच्या राग-लोभांना अधिक गडद रंग प्राप्त होत. त्यातील प्रसंग, अधिक रेखीव आणि पेचदार होत. त्यातील विचारसंघर्षांना अधिक गांभीर्य प्राप्त होई आणि त्यातील नैतिक समस्या व्यापक व मूलगामी स्वरूप धारण करीत. या भूतकाळात नित्य जीवनातली अनावश्यक तपशिलाची गिचमिड पुसली जाई, आणि रोज घडणाऱ्या गोष्टींवर चढणारे मालिन्य झटकले जाई. इतकेच नव्हे तर खाडिलकरांना ज्यात रस वाटायचा ते अनुभव ऐतिहासिक अगर पौराणिक घटनांशी व व्यक्तींशी एकरूप होऊन जात, किंवा असेही म्हणता येईल की, ऐतिहासिक अगर पौराणिक कथांच्या आरशातच खाडिलकरांना स्वतःच्या अनुभवाचे आकार गवसत. तेव्हा खाडिलकरांच्या मनात खदखदणाऱ्या प्रक्षोभाने कीचकवधाच्या कथेचा आश्रय घ्यावा हे त्यांच्या कलात्मक प्रकृतीनुसार अपरिहार्य होते. जे प्रचाराच्या दृष्टीने उपयुक्त ते कलात्मक दृष्ट्या अपरिहार्य असा हा योग कीचकवध नाटकाच्या बाबतीत जुळून आला किंवा खाडिलकरांनी तो जुळवून आणला.

कीचकवधाच्या कथेचे रूपक खाडिलकरांना अभिप्रेत असलेल्या तत्कालीन परिस्थितीला चपखल लागू पडणारे आहे आणि असे रूपक बसविण्यात खाडिलकरांनी प्रचारक म्हणून मोठेच कौशल्य दाखवले यात शंका नाही. परंतु त्याचबरोबर खाडिलकरांनी या रूपकाचा उपयोग करून कलात्मक परिणामही साधला. त्या तत्कालीन अनुभवाला त्यांनी एक रेखीव आकार तर प्राप्त करून दिलाच, पण त्याचबरोबर त्याला व्यापक संदर्भही प्राप्त करून दिला. अनुभवाची ती आकृती अनेक परिस्थितीत व वेगवेगळ्या कालखंडात जीवनात उमटते. अगर साकार होते याचा प्रत्यय त्यांनी प्रेक्षकाला आणि वाचकांना दिला. आपल्या नाटकाला त्यांनी आशयघनता प्राप्त करून दिली.

या रूपकाच्या उपयोगामुळे काही कलात्मक प्रश्नही निर्माण झाले. एखादी अनुभवाकृती स्वतंत्रपणे साकार करीत असता मध्येच तात्पुरत्या कोणत्या तरी रूपकाचा आश्रय घेतला तर त्यामुळे त्या अनुभवाकृतीला आशयघनता प्राप्त होते हे खरे. पण समग्र अनुभवताकृतीच रूपकाच्या द्वारे व्यक्त करायचे ठरवले तर मात्र अनेक कलात्मक अडचणी व दोष निर्माण होतात. दोन अनुभवाकृतींत संपूर्ण साधर्म्य असूच शकत नाही. त्या अनुभवाकृतीचे घटक समानच नव्हे तर सारख्या वजनाचे व रंगरूपाचे असणे अशक्य असते. त्याचप्रमाणे त्यांचे आकार, त्यांची घडण आणि पोतही समान असणे कसे शक्य आहे? अशा परिस्थितीत संपूर्णपणे रूपकाचा आश्रय केला तर जो अनुभव व्यक्त करायचा त्याचा कोंडमारा होतो. तो सहजपणे व मुक्तपणे साकारच होऊ शकत नाही. त्याच्या स्वरूपात कृत्रिमता येते. शिवाय दोन अनुभवाकृतीतले साधर्म्य एकदा वाचकाच्या ध्यानात आले की, त्या साधर्म्याचा तपशील तो स्वतःही भरू शकतो. त्यामुळे तो तपशील लेखक त्याला दाखवीत बसला तर काही निर्माण होते आहे, नवी प्रतीती येते आहे

असे त्याला वाटत नाही. त्या रूपकाचे संपूर्ण आरेखन करणे ही एक बौद्धिकच नव्हे तर यांत्रिक प्रक्रिया होते. शिवाय आपल्यापुढे साकार होत आहे ते एक रूपक आहे असे वाचकाला एकदा कळले की तो द्विधाचित्त होतो. त्या कलाकृतीतून जे व्यक्त होते तो केवळ जिवंत अनुभव आहे, अशा भावनेने तो त्याचा स्वीकार करीत नाही. त्या अनुभवाने घातलेल्या मुखवट्यामागे काय आहे त्याचाही तो सारखा शोध घेत राहतो आणि त्यामुळेच कलास्वादाला अनुकूल अशी त्याची भूमिका राहात नाही. वाचकाची जशी परिस्थिती होते तशीच लेखकाचीही होते.

ह्या अडचणी मोठ्या जबरदस्त आहेत, आणि खाडिलकरांनी त्यांच्यावर पुष्कळशा प्रमाणात मात केली हीच त्यांची फार मोठी कलात्मक कर्तबगारी आहे.

नाटक लिहिताना खाडिलकरांनी कीचकवधाची कथा हे रूपक आहे, तो केवळ मुखवटा आहे आणि खरा आशय वेगळाच आहे अशी भूमिकाच मुळी घेतली नाही. ते कीचकवधाच्या कथेतच संपूर्णपणे रंगून गेले. ती पात्रे, ते प्रसंग, ते वैचारिक संघर्ष रंगविण्यातच ते संपूर्णपणे मग्न झाले. त्यामुळे ते स्वतः द्विधाचित्त झाले नाहीत, व ते नाटक पाहताना प्रेक्षकही द्विधाचित्त होत नाही. रूपक साधण्यासाठी कीचक, सैरंध्री इत्यादींच्या स्वभावांना व त्यांच्यातील संघर्षांना त्यांनी मुरड घातली नाही. त्यांना अभिप्रेत असलेल्या समकालीन परिस्थितीचे संदर्भ मुद्दाम जुळविण्याचा त्यांनी कोठेही (तुरळक अपवाद सोडल्यास) प्रयत्न केला नाही. कीचकवधाच्या कथावस्तूचा त्यांनी नैसर्गिक विकास होऊ दिला, आणि हे करीत असतानाच समकालीन परिस्थितीचे त्यांना अभिप्रेत असलेले चित्रणही त्यांनी साधले. कारण समकालीन परिस्थितीच्या तपशिलात त्यांना रस नव्हता. तिच्या मुळाशी असलेल्या अनुभवाकृतीने—बीजाने त्यांना झपाटले होते. आणि ही अनुभवाकृती कीचकवधाच्या कथेशी पूर्णपणे एकरूप झाली होती. कीचक, सैरंध्री इत्यादींची व्यक्तिमत्त्वे त्या खदखदत्या समकालीन अनुभवातून साकार झाली होती. त्या कथेतले प्रसंग त्या अनुभवातून स्फुरले होते. म्हणजे एकपरीने कीचकवधाची कथा ही कीचक, सैरंध्री इत्यादींचीच कथा राहिली, आणि दुसऱ्या परीने ती संपूर्णपणे कर्झनशाहीतल्या परिस्थितीची कथा झाली. हे साधण्यासाठी खाडिलकरांना प्रयास पडले नसावेत. असे करणे ही त्यांची सहजप्रकृतीच होती.

खाडिलकरांनी रूपक जमविण्याचा कृत्रिम प्रयत्न केला नाही हे अनेक उदाहरणांनी सिद्ध करता येईल. विराट आणि कीचक यांचे परस्परसंबंध व कर्झन आणि ब्रिटिश सरकार यांचे संबंध यांत संपूर्ण साम्य मुळीच नाही. त्याचप्रमाणे कंकभटाची भूमिका व मवाळ पक्षाची भूमिका यांतही काही महत्त्वाचे भेद आहेत. कीचकाचा नाश करायचे सामर्थ्य आपल्याजवळ आहे याबद्दल कंकभटाला संदेह नव्हता आणि तसा नाश करायला तो भीतही नव्हता. उलट मवाळ पक्षाला ब्रिटिश सत्तेचा नाश करायचे सामर्थ्य आपल्याजवळ आहे असे मुळीच वाटत नव्हते, आणि त्या पक्षातले अनेक लोक संघर्षाला

घावरत होते. तसेच कंकभटाने कीचकाच्या नाशाला विरोध करताना जो एक अंतिम नैतिक प्रश्न उपस्थित केला तो काही मवाळपक्षाच्या भूमिकेचा भाग नव्हता. तो प्रश्न गांधींच्या तत्त्वज्ञानात बसणारा आहे.

हे रूपक जमविण्याचा काही ठिकाणी खाडिलकरांनी मुद्दाम प्रयत्न केला आहे हे खरे. पण त्या त्या ठिकाणी तो खटकतो हेही खरे. उदाहरणार्थ, पांडवांच्या अज्ञातवासाला त्यांनी जो विशिष्ट अर्थ दिला आहे, तो ओढूनताणून दिल्यासारखा वाटतो. त्याचप्रमाणे समकालीन पदवीधरांची थट्टा करण्यासाठी त्यांनी ज्या विद्याधरांच्या पात्राची योजना केली आहे ते देखील नाटकात मुद्दाम घुसवल्यासारखे वाटते. परंतु अशी उदाहरणे थोडी आहेत.

रूपकात्मक लेखन केल्यामुळे कलाकृतीतील पात्रे व प्रसंग निर्जीव होण्याचा धोका असतो. तसेच लेखन रूपकात्मक नसले तरी दुसऱ्याने रचलेली कथा आपण पुन्हा सांगायची म्हटली, की हा धोका पुढे उभा राहतोच. हे दोन्ही धोके खाडिलकरांनी टाळले आहेत व कीचकवध नाटकातील पात्रांना व प्रसंगांना रसरशीत जिवंतपणा प्राप्त करून दिला आहे.

हे करण्यासाठी त्यांनी कीचक, सैरंध्री इत्यादी पात्रे पुन्हा स्वतंत्रपणे निर्माण केली. महाभारतातल्या कथेला त्यांनी फारसा ढळ लागू दिला नाही हे खरे. पण त्याबरोबर हेही खरे की, कीचकवधातला कीचक हा खाडिलकरांचा कीचक आहे; त्यातली सैरंध्री ही खाडिलकरांनी घडवलेली आहे. त्यांची व्यक्तिमत्त्वे रंगभूमीवर आकार घेतात, वडतात. त्यांच्यापुढे येणाऱ्या प्रश्नांच्या संदर्भात जे निर्णय घ्यायचे ते आता, ह्या क्षणाला ती आपल्या डोळ्यांसमोर घेतात. हे निर्णय घेताना त्यांच्यापुढे अनेक पर्याय असतात. त्यातला कोणता पर्याय निवडावा याबद्दल त्यांच्या मनात वादळे उठत असतात, आंदोलने चाललेली असतात. त्यांना काही गोष्टी घडायला हव्या असतात, काही प्रसंग त्यांना टाळायचे असतात. त्यासाठी त्यांची धडपड चाललेली असते. या धडपडीत त्यांना कधी यश येते तर कधी अपयश येते, आणि या सर्वांतून कथानक आकार घेते, घडवले जाते. हे सगळे पूर्वी घडलेले आहे आणि तेच पुन्हा रंगभूमीवर दाखवले जात आहे असे नाटक पाहताना वाटत नाही. ही कथा ठरल्या मार्गाने जाणार आहे अशी खात्री पटून प्रेक्षक खुर्चीवर मागे रेलू शकत नाही. आता काय घडणार, हा पेच कसा सुटणार ह्या काळजीने तो पुढे झुकून हातात हात घट्ट दाबून बसून राहतो.

खाडिलकरांनी केवळ आपल्या पात्रांना खरी रक्तामासाची केलेली नाहीत, तर जेथे ही कथा घडते ती मत्स्यपुरी, जेथून कीचक येतो ते हस्तिनापूर, भारतीय राजकारणातले डावपेच, मत्स्यपुरीतली राजकीय परिस्थिती या सर्वांना ते सजीव करतात.

नाटकाच्या सुरुवातीलाच सौदामिनी म्हणते, " गडे सैरंध्री, आजच्यासारखी मजा तुला कधी हस्तिनापुरात किंवा इंद्रप्रस्थात पाहावयाला मिळाली होती का ? आमची

मत्स्यपुरी ती मत्स्यपुरी ! आमच्या ह्या मत्स्यपुरीच्या चौथा हिस्सा–आठवा हिस्सा तरी तुमचे हस्तिनापूर आहे काय ?

" त्यानंतर ती पुढे म्हणते, " पण मी म्हणते, असेल तुझे इंद्रप्रस्थ मत्स्यपुरीएवढे मोठे असेल. . .मग मी म्हणते, आमच्या ह्या नगरीतल्यासारखे वीरश्रीने नटलेले असले सुंदर पुरुष तुमच्या त्या हस्तिनापुरात पाहायला तरी मिळतात का ? "

ह्या तिच्या शब्दांतून एका बाजूला असलेली, आकार व वैभव या दोन्ही बाबतीत लहान असलेली, सुसंस्कृत नागर जीवनाचे फारसे संस्कार न झालेली आणि त्यामुळेच आपल्यातच दंग असलेली एका दुय्यम राज्याची राजधानी आपल्या डोळ्यासमोर उभी राहते. त्यानंतर हस्तिनापूरच्या वैभवाने आणि कौरवांच्या आतिथ्याने भारावून गेलेला कीचक प्रवेश करतो आणि हस्तिनापूर आहे तरी कसे याचे चित्र आपल्या डोळ्यासमोर उभे राहते.

त्याच वेळेला पांडव अज्ञातवासातून बाहेर आले की त्यांचा नाश करण्याची कौरव करीत तयारी करीत आहेत तेही आपल्याला कळते. विराट पांडवांना अनुकूल असतो. ह्यावर तोडगा म्हणून कौरव त्याच्या दरबारातल्या बलाढ्य कीचकाला वश करून घेतात आणि आपली राजकीय फळी मजबूत करतात. अशी आपल्या डोळ्यांसमोर भारतीय युद्धाची तयारी चाललेली असते, आणि ते जिवंत राजकारण हे नाटकातले एक पात्र होते.

मत्स्यपुरीतल्या राजकारणाचा देखील एक स्वतंत्र पट असतो. वरवर सगळे गोड दिसते. विराटाचे राज्य जरी कीचकाच्या सामर्थ्याच्या आधारावर उभे असले तरी कीचक विराटाचा मान राखून असतो. सुदेष्णा राणीला तो आपली बहीण मानतो. हस्तिनापुराला त्याला महाराज ही पदवी मिळते, तेव्हा विराटासाठी तो महाराजाधिराज ही पदवी मिळवून आणतो. पण हा कृत्रिम गोडवा फार काळ टिकू शकत नाही. सामर्थ्य आपली नखे बाहेर काढते. विराटाची सत्ता डळमळते, कोलमडून पडते. भर राजदरबारात त्याची अवहेलना होते, आणि बिचारा विराट आपले सिंहासन कसेबसे सावरत असतो.

ह्या जागत्या बाह्य विश्वात, त्यातील शक्तींच्या संघर्षात, आणि त्या चिमुकल्या मत्स्यपुरीच्या जीवनव्यवहारात खाडिलकरांनी आपली पात्रे उभी केली आहेत. त्यामुळे ती पुराणातील व अतिमानुष कोटीतील आहेत असे वाटत नाही. त्यांचे सामर्थ्य जबर असले, त्यांचे रागलोभ तीव्र असले, आणि त्यांचे संघर्ष अटीतटीचे असले तरी ती तुमच्या आमच्यासारखी माणसेच आहेत, मानवी परिमाणातच वावरणारी आहेत हे पटते.

एक राजकीय रूपक म्हणून या नाटकाकडे पाहिले तर ही पात्रे विविध राजकीय भूमिकांचे प्रतिनिधित्व करतात. परंतु ही गोष्ट खाडिलकरांनी त्यांच्या जिवंतपणाच्या आड येऊ दिलेली नाही. नाटकातल्या प्रत्येक महत्त्वाच्या पात्राला त्यांनी स्वतंत्र व

वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्व दिले आहे, आणि वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्वांना अनुरूप असा त्यांचा कलात्मक आविष्कार केला आहे.

खाडिलकरांबद्दल असा एक समज होण्याची शक्यता आहे की, त्यांनी फक्त मनस्वी पात्रेच निर्माण केली किंवा निदान अशी पात्रेच त्यांनी प्रभावीपणाने रंगविली. परंतु हा समज योग्य नाही. खाडिलकरांनी दुबळी पात्रेही अनेक रंगविली आहेत आणि त्यांचे चित्रण प्रभावीपणाने केलेले आहे. सवाई माधवराव, विराट, भीष्मक अशी कितीतरी दुबळी पात्रे त्यांनी प्रत्ययकारी पद्धतीने रंगविली आहेत. खाडिलकरांच्या व्यक्तिचित्रणाची पद्धत ठसठशीत आहे. जाड ठाशीव रेषांनी ते पात्राचे चित्र उभे करतात. पुसटपणा, संदिग्धपणा, रेषांची गुंतावळ त्यांना त्यांच्या चित्रणात स्थान नाही. या त्यांच्या चित्रणाच्या ठसठशीतपणामुळे असा भास होतो की, त्यांनी केवळ ठसठशीत अगर मनस्वी पात्रेच निर्माण केली. पण तो खरा नाही.

कीचक हे या नाटकातील मध्यवर्ती पात्र उन्मत्त ब्रिटिश नोकरशाहीचा किंवा कर्झनशाहीचा तो रूपकात्मक अवतार आहे हे तर खरेच, पण त्याबरोबरच त्याला स्वतंत्र व संपूर्ण असे व्यक्तिमत्त्व आहे. उन्मत्त सामर्थ्य म्हणजे कीचक असे समीकरण मांडता येईल, आणि एखाद्या मल्लाचे सामर्थ्य त्याच्या स्नायूंच्या प्रत्येक हालचालीतून दिसावे तितक्या रेखीवपणे खाडिलकरांनी कीचकाचा उन्मत्तपणा त्याच्या प्रत्येक कृतीतून आणि उक्तीतून दाखविला आहे. पण नुसता एकसंध, निखळ उन्मत्तपणाच खाडिलकरांनी कीचकाच्या रूपाने व्यक्त केला असता तर त्या स्वभावचित्रणाला कलात्मक दृष्ट्या विशेष मोल प्राप्त झाले नसते. खाडिलकरांनी तो उन्मत्तपणा एकेक मर्यादा उल्लंघन करून अखेर पिसाटपणे साक्षात भैरवाला आव्हान देताना दाखवला आहे.

सुरुवातीला कीचक आपल्या दृष्टीस पडतो तेव्हा तो विराट राजाचा मान राखतो, सुदेष्णेच्या भगिनीप्रेमाची बूज राखतो, आणि आपल्या पत्नीला " पट्टराणी ती पट्टराणीच राहील " असे आश्वासन देतो. परंतु पुढे असे दिसून येते की, हा चांगुलपणा आणि ही आश्वासने म्हणजे केवळ देखावा आहे. सुदेष्णेच्या महालात जेव्हा सैरंध्री त्याच्या सेवेला हजर होत नाही तेव्हा तो समोरचे ताट उडवून देतो आणि विराटाला धमक्या देतो. पुढे रत्नप्रभेच्या महालात शृंगाराला ऐन बहर आलेला असताना " सैरंध्रीचा नाद सोडा " अशी तिने विनंती करताच तो विथरतो. तो म्हणतो, " फिरीव, खुशाल तोंड फिरीव–माझा शब्द मी खरा करणार, मग मी रत्नप्रभेच्या प्रेमास मुकलो तरी बेहत्तर ! " पुढे तिसऱ्या अंकात रत्नप्रभा मधे पडते तेव्हा तो त्या वेळेपुरती सैरंध्रीला सोडून देतो. पण त्याच वेळेला अशी प्रतिज्ञा करतो की," सूर्योदय होण्यापूर्वी मी सैरंध्रीचा उपभोग घेईन. " चौथ्या अंकात तर भर दरबारात तो सैरंध्रीच्या वस्त्राला हात घालतो, विराटाचा अपमान करतो आणि साऱ्या समाजासमोर आपल्या उन्मत्तपणाचे नग्न प्रदर्शन करतो. लोकाचार, कायदा, राजाज्ञा, नीती यांपैकी कशाचेही बंधन आपण मानत नाही,

आपण ह्या सर्वांपलीकडचे आहोत असे जाहीर करतो आणि अखेर पाचव्या अंकात खुद्द भैरवाहून आपले सामर्थ्य मोठे आहे अशा वल्गना करतो. अधिकाधिक अनिर्बंध व पिसाट होत गेलेल्या उन्मत्तपणाचे हे दर्शन खाडिलकरांनी घडवले आहे. त्यामुळे कीचकाच्या स्वभावचित्रणाला घनता आणि विकसनशीलता प्राप्त झाली आहे.

जोपर्यंत आपल्याला यश मिळत आहे, सारी माणसे आपल्यापुढे वाकत आहेत तोपर्यंत उन्मत्तपणा दाखवणे सोपे असते, त्याची झिंग अनुभवणे सुखकारक असते. परंतु कीचकाचा उन्मत्तपणा असा तकलादू नसतो. अखेर मृत्यू जेव्हा भीमाच्या रूपाने त्याच्या छाताडावर बसतो तेव्हादेखील कीचक आपला उन्मत्तपणा सोडत नाही. उन्मत्तपणाशी तो एकरूप झालेला असतो. त्यापासून स्वतःला वेगळे करणे त्याला अशक्य असते. एखादा स्वभावविशेष सारे व्यक्तिमत्त्व कसे ग्रासून टाकतो याचे एक भव्य चित्रच कीचकाच्या द्वारे खाडिलकर उभे करतात.

कीचकाचा उन्मत्तपणा भव्य आणि वेधक आहे खरा. पण सत्तेच्या उन्मादामुळेच त्याला एक प्रकारचे मनाचे दारिद्र्य प्राप्त झाले आहे. दुसऱ्यांच्या भावनांना, आवडी-निवडींना काही मोल असते हे त्याला कळूच शकत नाही. काही गोष्टी प्रेमाने मिळवायच्या असतात हे त्याला उमजतच नाही. त्याच्यावर जीवापाड प्रेम करणाऱ्या त्याच्या पत्नीचा –रत्नप्रभेचा राग घालविण्यासाठी त्याला मार्ग सुचतो तो तिला दागिने देण्याचा ! तिच्या नाकात नथ घालून तो म्हणतो, "वेसणीचा बैल आहाराच्या बाहेर जाण्याची जशी भीती नाही, त्याचप्रमाणे नाकात नथ अडकवणाऱ्या नवऱ्याचे मर्जीबाहेर कोणतीही तरुणी जाणे शक्य नाही." ह्याहून वेगळे तिला काही हवे आहे, ह्याहून वेगळे असे काही तिने आपल्याला आधीच देऊन टाकले आहे हे त्याला कळतच नाही. रत्नप्रभेची जिथे ही गत तिथे सैरंध्रीचा अनुनय त्याने याच पद्धतीने करावा हे साहजिकच आहे. तो तिला आमिष दाखवितो ते एकेकाळी तिची मालकीण असलेल्या द्रौपदीलाही तिची दासी करण्याचे.

कीचकाच्या मनाचे हे दारिद्र्य–हा क्षुद्रपणा विराट व सुदेष्णा यांच्याशी वागतानाही दृष्टोत्पत्तीस येतो. सैरंध्री त्याच्या मागणीबरहुकूम त्याच्या महालात जेव्हा दाखल होत नाही तेव्हा त्याला एकदम वाईट हेतूंचा संशय येतो. तो म्हणतो, "त्रिगर्तांच्या केलेल्या पराभवांची आठवण ताजी होती, त्या वेळी मला काय आवडेल याचा अंदाज बांधून माझा शब्द उत्पन्न होण्याच्या अगोदरच झेलला जात असे–'मी आठदहा महिनेच काय तो मत्स्यदेशात नव्हतो. एवढ्या अवकाशात माझ्या शब्दाची किंमत इतकी कमी झाली हं !" आणि पुढे जेव्हा तो म्हणतो, "महाराज, मी साफ सांगतो, महाराणीच्या असल्या लपंडावाने मत्स्यदेशात मी कधीच निस्तेज व्हावयाचा नाही. त्रिगर्तांना जिंकण्याची धमक आपल्या घराण्याचे मनगटांत येईतो कीचकाचा अपमान

२

करून आपले भागावयाचे नाही...राजा विराट, माझ्या बाहुबलाने तुझे डळमळणारे सिंहासन जर स्थिर झाले नसते तर तुझी ही राणी त्रिगर्ताच्या सैन्यांतील एखाद्या क्षुल्लक सारथ्याच्या नाटकशाळेत आज नाचत राहिली असती. " जिला आपली बहीण मानली त्या सुदेष्णेच्या बंधुप्रेमाची त्याच्या लेखी अखेर हीच किंमत असते.

उन्मत्त माणसात देखील मनाचा उमदेपणा अनेकदा असतो. परंतु कीचकाच्या अंगी मात्र उमदेपणाचा लवलेशही आढळत नाही. उलट त्याचा उन्मत्तपणा जितका बेताल होत जातो तितका तो अधिक क्षुद्रपणाने वागतो, आणि जे काही सात्विक प्रेमाचे बंध त्याने निर्माण केलेले असतात ते सारे एकामागून एक तोडून टाकतो. शेवटी कीचकाचा नाश होतो तेव्हा तो अगदी एकाकी झालेला असतो. तो घट्ट कवटाळून बसलेला असतो तो स्वतःच्या उन्मत्तपणाला. कीचकाचा नाश व्हावा यापेक्षाही ही घटना अधिक शोकात्म आहे, आणि या घटनेमुळे कीचकवध नाटकाला विशेष अर्थगांभीर्य प्राप्त झाले आहे.

'कीचक हा लंपट नाही, सैरंध्री आपल्याला मिळावी असा तो हट्ट धरतो तो त्याचा अहंकार दुखविल्यामुळे असा समज काही टीकाकारांचा झाला आहे. याला कीचकाच्या पुढील भाषणाचा आधार घेतला जातो.

"......माझ्या मागणीबरोबर जर सुदेष्णेने सैरंध्रीला मजकडे पाठविले असते, माझा हुकूम न मानण्याचे धाडस जर सैरंध्रीने केले नसते,–तर रत्नप्रभे, तुझ्या आताच्या शब्दाला मान देऊन सैरंध्रीच्या शरीराला हातही न लावता मी तुझ्याकरिता तिला तिच्या नवऱ्याचे घरी सन्मानाने पोचती केली असती. पण..."

उन्मत्तपणा, अहंकार हा कीचकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा केंद्रबिंदू आहे हे खरे. पण तेवढ्यावरून आणि वर उद्धृत केलेल्या भाषणावरून असे सिद्ध होते की तो लंपट नव्हता. या संदर्भात तो काय म्हणतो यापेक्षा त्याची पत्नी रत्नप्रभा काय म्हणते ते अधिक विश्वसनीय मानले पाहिजे. पहिल्या अंकातल्या पहिल्याच प्रवेशात तिच्या जिवाला हुरहूर वाटत असते. ती म्हणते, मी जयजयकार करून त्यांच्यावर फुले उधळीन: खरी पण तिकडून मजकडे पाहाणेच झाले नाही तर ! " त्यानंतर ती म्हणते " हस्तिनापूरच्या बायका फार सुंदर असतात म्हणून मी ऐकलं आहे. " कीचक दुसऱ्याकोणा स्त्रीच्या आहारी जाईल ही भीती ती पुढेही वेळोवेळी व्यक्त करीत राहाते. " पट्टराणी ती पट्टराणीच राहील. " असे आश्वासन कीचक तिला अनेकदा देतो. पण तिच्या मनातील भीती जात नाही. तिचे कीचकावर मनापासून प्रेम असते, आणि त्यामुळे कीचकाच्या स्वभावाचे, त्याच्या अंतरंगाचे तिला सूक्ष्म ज्ञान असते. या गोष्टीचा पुरावा नाटकात ठिकठिकाणी आढळतो. आणि म्हणून या बाबतीतलं तिचं मतच ग्राह्य मानले पाहिजे.

कीचक लंपट आहे ह्याचे आणखीही पुरावे नाटकात आहेत. पांडवविजेता किंवा

पांडवनाशक असे विरुद स्वतःला लावण्यापेक्षा 'द्रौपदीपती' असा आपल्या नावाचा जयजयकार व्हावा असं त्याला वाटते. आणि त्याच्या स्वभावातली ही मख्खी ओळखून कौरव देखील द्रौपदीपती अशी अक्षरे कोरलेल्या हिऱ्याच्या अंगठ्या त्याला नजर करतात. रत्नप्रभेच्या महालातला त्याचा शृंगार हा लंपट माणसाचा शृंगार आहे. आणि सैरंध्रीविषयी तो पुन्हा पुन्हा जे बोलत असतो त्यालाही लंपटपणाचा दर्प येतो. स्त्रियांना आपल्या नाटकशाळेत ओढणे हा त्याचा छंद असतो. त्यातच आपल्या पराक्रमाची परिपूर्ती आहे असे त्याला वाटत असते.

कीचकाचा अहंकार व कीचकाचा लंपटपणा हे अशा प्रकारे एकजीव झालेले आहेत. त्याच्या अहंकाराचे अंतिम समाधान होते. ते स्त्रीचा उपभोग घेऊन. एका विशिष्ट प्रकारच्या अहंकारी मनोवृत्तीचे हे दर्शन खाडिलकरांनी घडवले आहे त्यामुळे कीचकाच्या स्वभावचित्रणाला एक आगळे परिणाम प्राप्त झाले आहे.

स्वतःच्या वागणुकीचे समर्थन करणारे असे एक तत्त्वज्ञान कीचक निर्माण करतो. राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास' हे त्याचे तत्त्वज्ञान दासाना मान, अपमान नीतिमत्ता वैगेरे काही असूच शकत नाही. राज्यकर्त्यांना इच्छेनुरूप त्याना वागले पाहिजे ही त्याची भूमिका. ही भूमिका इतकी पोचट आहे की तिला तत्त्वज्ञान म्हणावे की नाही हा प्रश्नच आहे. ते एका सत्ताधाऱ्याचे लंगडे आणि निर्लज्ज आत्मसमर्थन आहे. त्या मानाने 'गोऱ्या माणसाचे ओझे' हे तत्त्वज्ञान कितीतरी अधिक सयुक्तिक आहे. कीचकाच्या रूपाने कर्झनचे चित्र रंगवताना खाडिलकरांनी कीचकाला या तत्त्वज्ञानाचा आश्रय घ्यायला लावून कर्झनवर व इंग्रज राज्यकर्त्यांवर अन्याय केला असेच म्हटले पाहिजे. मात्र या बाबतींत खाडिलकरांचे असे समर्थन करता येईल की इंग्रज राज्यकर्त्यांची खरी भूमिका नागडीउघडी करून त्यांनी कीचकाच्या मुखाने मांडली.

हे तत्त्वज्ञान मोठे तोलामोलाचे नसले तरी कीचक व त्याचे हे तत्त्वज्ञान यांचे जे नाते खाडिलकरांनी जोडले आहे ते कलात्मक दृष्ट्या लक्षणीय आहे. हे तत्त्वज्ञान कीचक कोणत्याही पुस्तकातून उचलत नाही. आत्मसमर्थनाच्या प्रयत्नातून ते निर्माण होते. आणि ते समर्थन लंगडे असते. इतकेच नव्हे तर पुढे त्यानुसारही कीचक वर्तन करीत नाही.

सुरुवातीला राजकर्त्यांच्या वर्गाच्या संदर्भात तो काही नियम पाळतो. स्वतःला महाराज ही पदवी मिळते तेव्हा विराटासाठी महाराजाधिराज ही पदवी मी मिळवून आणतो. पट्टराणी ती पट्टराणीच राहील असं आश्वासन रत्नप्रभेला देतो. पण पुढे त्याचा अहंकार डिवचला जातो तेव्हा सर्वांसमक्ष तो रत्नप्रभेचा अपमान करतो. आणि पट्टराणीचा मान तिच्या महालापुरताच म्हणजे केवळ औपचारिकच असे तिला बजावतो. विराटाला भर दरबारात धमक्या देऊन तो म्हणजे केवळ कळसूत्री बाहुले आहे असे

सर्वांना दाखवून देतो. लोकाचार, लोकमत यापैकी कशाचेही बंधन आपल्याला लागू पडत नाही असे तो जाहीरपणे सांगतो आणि अखेर त्याचे खरे तत्त्वज्ञान त्याच्या तोंडून बाहेर पडते ते असे, "माझ्याशिवाय या विश्वात दुसरा कोणीही श्रेष्ठ नाही. मी प्रथम आणि मग देवबीव सर्व मागाहून सैरंध्री देवांचा देव मी आहे–राजांचा राज मी आहे– जगातील सर्व सुंदर तरुणींचा भोक्ता मी आहे." हे तत्त्वज्ञान नव्हे. हा अहंकार आहे. हा अहंकार म्हणजे कीचकाचा स्वभावधर्म आहे.

माणसं अखेर आपल्या स्वभावधर्मानुसार वागत असतात. आपल्या अनुभवातून ती काही एक तत्त्वज्ञान निर्माण करतात. या तत्त्वज्ञानाच्या सहाय्याने ती स्वतःचं समर्थन करतात, स्वतःला समजून घेतात आणि काही अंशी त्या तत्त्वज्ञानानुसार स्वतःच्या वागणुकीला मुरड घालतात. पण अखेर जेव्हा स्वभाव आणि तत्त्वज्ञान यात फारकत होते तेव्हा तत्त्वज्ञानाला मुरड पडते अगर ते बाजूला रहाते आणि दुरतिक्रमण स्वभावानुसार माणसं वागतात. कीचकाच्या स्वभावचित्रणात, खाडिलकरांनी माणूस व त्यांचे तत्त्वज्ञान ह्याचे हे नाते व्यक्त केल्यामुळे त्या चित्रणाला एक विशेष कलात्मक मूल्य प्राप्त झाले आहे.

कीचक हा उन्मत्त आहे तर सैरंध्री ही मानिनी आहे. नाटकाच्या सुरुवातीपासून एकामागून एक मानहानीचे प्रसंग तिच्यावर कोसळत असतात. या प्रसंगांना सैरंध्री ज्या प्रकारे तोंड देते त्यातून तिचे स्वभावचित्र सिद्ध झाले आहे. सैरंध्री जर नाटकभर केवळ कीचकाला विरोध करीत आणि धर्मभीमांची निर्भर्त्सना करीत राहिली असती तर तिचे स्वभावचित्र एकसुरी झाले असते. खाडिलकरांनी तसे केलेले नाही आणि सैरंध्रीच्या स्वभावचित्रणात विविध मनोरम रंग भरले आहेत.

सैरंध्री ही हस्तिनापूर व इंद्रप्रस्थ अशा मोठ्या राजधान्यांत वावरलेली आहे. तेथील गर्भरेशमी नागर जीवन जगलेली आहे. मोठ्या राजधान्यांत त्या माणसांत जो एक अभिजात सुसंस्कृतपणा असतो तो तिच्या अंगी आहे. सौदामिनी व मंदहासिनी यांच्याबरोबर दासी म्हणून ती वावरते. तरी पण तिच्या बोलण्याचालण्यात हा वेगळेपणा उठून दिसतो. इतकेच नव्हे तर अडाणी सौदामिनीला देखील तो वेगळेपणा जाणवतो. मग रत्नप्रभेला तो जाणवावा हे साहजिकच आहे.

सैरंध्री ही बुद्धिमान आहे, चतुर आहे, प्रौढ आहे, धर्मपत्नी आहे. तिच्या अंगी असामान्य आत्मविश्वास व धैर्य आहे. सुरुवातीपासून तिच्यावर एकामागून एक अपमानकारक प्रसंग येतात. पण मानिनी असली तरी प्रौढा असल्यामुळे ती या प्रसंगी सोशिकपणाने वागते. कटुपणा शक्यतो टाळण्याचा प्रयत्न करते. कीचक व भीम यांत सामना होण्याचा प्रसंग येऊ नये असा प्रयत्न करते. मयसभेत दुर्योधनाला हसणारी द्रौपदी आता अनुभवाने सौम्य सोशिक झालेली असते, आणि तरी कीचक जेव्हा तिच्या अंगचटीला जातो तेव्हा तिचा मूळ स्वभाव व्यक्त झाल्याशिवाय राहात नाही. त्या वेळी

ती विजेसारखी कडाडते. कंक आणि कीचक यांच्याशी ती अत्यंत कुशलतेने वादविवाद करते. वनवासापेक्षा अज्ञातवास कसा वाईट त्याचे तिने केलेले विवरण सूक्ष्म आणि मूलगामी आहे. तिसऱ्या अंकातल्या दुसऱ्या प्रवेशात ती कंकाशी इतका त्रिनतोड वाद घालते की, तो ज्ञानी पुरुष जवळजवळ निरुत्तर होतो; आणि पुढे त्याच अंकात ती कीचकाच्या मानभावी युक्तिवादाची लक्तरे बाहेर काढते. ती म्हणते, " कसली रे मेल्या सहानुभूती ! आग लागो तुझ्या सहानुभूतीला. सहानुभूती सहानुभूती म्हणून आम्हा सर्वांना तुझ्या रांडाच बनविणार की नाही ? "

या नाटकात कीचक तीनदा तिच्या अंगचटीला येतो. या तिन्ही प्रसंगी ती भेदरत नाही अगर गडबडत नाही, ती " धावा हो धावा, दुष्ट लांडग्यापासून ह्या गाईचे संरक्षण करा " असा किंवा अशाच प्रकारचा आक्रोश करते हे खरे. पण या प्रसंगी ती मनातून भेदरलेली नसते. उलट या प्रत्येक प्रसंगी ती कीचकाला ठणकावायला कमी करत नाही. आपल्यामागे भीमाचे सामर्थ्य आहे ह्याची तिला जाणीव असते, हे खरे, पण तरी देखील कीचकासारख्या उन्मत्त पुरुषाने हात धरल्यावर कोणाही स्त्रीने भेदरून जाणे स्वाभाविक होते. सैरंध्री तशी भेदरत नाही.

सैरंध्री धीट आहे तशी चतुरही आहे. दुसऱ्या अंकातल्या दुसऱ्या प्रवेशात कीचक ताट उडवून देऊन निघून गेल्यानंतर ती सुदेष्णा व रत्नप्रभा यांची जी मनधरणी करते त्यात मोठी चतुराई आढळून येते. त्यांच्या सद्गुणांची व पातिव्रत्याची तर ती तोंडभर स्तुती करतेच, पण हळूच सुदेष्णेला आठवण करून देते की " आपणही आपल्या पाठच्या बहिणीप्रमाणे माझ्या अब्रूचे रक्षण करीन म्हणून मला वचन दिले होते.... " ह्या वचनाचे पालन करायला सुदेष्णा तयार नाही, असे जेव्हा तिला आढळून येते तेव्हा तिची निर्भर्त्सनादेखील ती मोठ्या चतुराईने करते. ती म्हणते, " आपले वचन आपण विसरून गेलात, ह्याबद्दल बाईसाहेब, मी आपल्याला दोष देत नाही— माझे पूर्वजन्मीचे काही तरी भयंकर पातक असले पाहिजे, नाही तर महासाध्वी म्हणून नावाजलेल्या आपल्यासारख्या धर्मभीरु अंतःकरणाला एखाद्या कुंटिणीला साजेल असे हे वर्तन कसे पसंत पडले असते. "

हीच चतुराई ती कंकाचे मन वळविताना दाखवते. कंकाची ती निर्भर्त्सना करते ती केवळ संतापामुळे नव्हे तर कंकाला कृतीला उद्युक्त करायला वातावरण खूप तापवावे लागते हे माहीत असल्यामुळे. वसंतवनात भीम झाडाच्या ढोलीत लपून बसल्यावर ती स्वगत म्हणते, " हा मेला (कीचक) कसे वेडेवाकडे अधमपणाने बोलतो हे धर्मराजांकडून ऐकणे झाल्याशिवाय त्यांच्या रागाची ज्वाला चांगली प्रज्वलित व्हायची नाही. मोठमोठ्या धाडसाच्या कृत्यांना प्रवृत्त करायला राग पुरुषांना अवश्य आहे. " आणि पुढे विराटाच्या दरबारात त्याच्याकडून संरक्षण मागताना ती स्वतःची अब्रू व विराटाच्या सिंहासनाची अब्रू ह्या एकच आहेत असा मोठा चतुर आणि परिणामकारक युक्तिवाद

करते. विराटाच्या सिंहासनाच्या मागे उभी राहून ती म्हणते, “ विराट महाराज, आपल्या सिंहासनाचा आसरा घेऊन मी आपणास शरण आले आहे—आपल्या सिंहासनाची जी अब्रू तीच माझी अब्रू आहे. दोन्ही अब्रूंचे रक्षण करण्यास आपण समर्थ आहा. ” भर दरबारात असे म्हटल्यावर तिला तात्पुरते तरी संरक्षण देण्याशिवाय विराटाला अन्य मार्गच राहात नाही.

सैरंध्रीने कंकाची जरी कितीही निर्भर्त्सना केली तरी ती त्याच्या आज्ञेबाहेर कधी वागत नाही. वसंतवनात वल्लव उतावळेपणाने तिला विचारतो, “ पांचाली, ह्या अधमाला यमपुरीची वाट दाखवू का ? ” तेव्हा ती उत्तर देते, “ नको, प्राणनाथ नको, तिकडच्या संमतीशिवाय आम्हाला कीचकवध करायचा नाही. पुन्हा केव्हा तरी संधी येईल—” आपला पतिव्रताधर्म ती सोडत नाही आणि तरी चतुराईने आपल्याला इष्ट ते घडवून आणते.

कीचकाला स्वतःचे असे एक तत्त्वज्ञान आहे. कंकालाही स्वतःचे तत्त्वज्ञान आहे. पण सैरंध्री ही स्त्री आहे. त्यामुळे तिला स्वतःचे असे तत्त्वज्ञान नाही. तत्त्वज्ञानाची गरज तिला भासत नाही. तिच्यापुढे सरळ, रोखठोक प्रश्न आहेत आणि त्यांना काय उत्तरे द्यायची ते तिला अंतःप्रेरणेनेच कळलेले आहे. कंकाशी ती तात्त्विक वाद घालते ती आपल्याला अभिप्रेत असलेली उत्तरे त्याच्या गळ्यात उतरवायला. स्त्री आणि पुरुष यांच्यातला हा भेद खाडिलकरांनी सैरंध्रीच्या स्वभावचित्रणात मोठ्या कौशल्याने दाखवला आहे.

कीचक आणि सैरंध्री ही दोन स्वभावचित्रे स्वतंत्रपणे कलापूर्ण आहेतच, पण ही स्वभावचित्रे खाडिलकरांनी अशा कौशल्याने एकत्र आणली आहेत की, ती परस्परांची, विलक्षण खुलावट करतात. ह्याची उदाहरणे देणे आवश्यक नाही. प्रत्येक अंकात त्यांचा संघर्ष त्यांच्या स्वभावचित्रणात रंग भरत असतो, आणि हे केवळ या दोन पात्रांपुरतेच खरे नाही. ह्या नाटकातील सारीच पात्रे परस्परांच्या स्वभावदर्शनाला सहाय्य करतात आणि त्यात विशेष रंग भरतात.

कंकभट हे या नाटकाले आणखी एक महत्त्वाचे पात्र. पहिल्या अंकातच उन्मत्त कीचक भीमार्जुनांना पायाखाली तुडवीत, द्रौपदीपती अशी अक्षरे कोरलेल्या आंगठ्या आपल्या बोटावर नाचवीत आणि खुद्द युधिष्ठिराचे छत्र आपल्या मस्तकावर मिरवीत या कंकभटासमोर उभा राहतो. त्याच्यावर चवऱ्या ढाळणाऱ्या दासी “ द्रौपदीपती कीचक महाराज की जय ” असा जयजयकार करतात; आणि त्यानंतर मैत्रेय त्याच्या अपमानावर मीठ चोळतो. तरी संतापने बेभान न होता तो केवळ दुःखीकष्टी होतो आणि अखेर परमेश्वराला विनवणी करतो, “ परमेश्वरा, दुःशासनाने द्रौपदीच्या निरीला ज्या वेळी हात घातला, त्या वेळी चमत्कार दाखवून आंधळ्या धृतराष्ट्राच्या मनात सद्बुद्धी उत्पन्न करून पांडवांची अब्रू वाचवलीस, त्याप्रमाणे आताही राजा विराट, राणी सुदेष्णा ह्यांना सुबुद्धी

देऊन सांप्रतच्या प्रसंगातून पार पाडून ने." हा नेभळेपणा, ही कृतिशून्यता हा कंक-भटाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा गाभा आहे.

ह्या कृतिशून्यतेतून, नेभळेपणातून त्याचा युक्तिवाद किंवा तत्त्वज्ञान निर्माण झालेले आहे. कीचकाचा नाश टळावा निदान तो पुढे ढकलला जावा म्हणून तो निरनिराळे मार्ग सुचवतो. पहिल्याने तो द्रौपदीला सुचवितो की, "सुदेष्णेची आर्जवे कर, पाया पडून महाराणीच्या सत्यनिष्ठेवर व औदार्यावर अवलंबून राहा. नंतर तो विराट-महाराजांच्या सहाय्याने कीचकाला अडविण्याचा प्रयत्न करतो. तो प्रयत्नदेखील फसतो तेव्हा तो नाइलाजाने कीचकवधाला संमती देतो. परंतु तेव्हा देखील शक्यतो कीचकाचे मन वळवून त्याला पांडवांचा पक्षाभिमानी करण्याचा प्रयत्न कर असे तो वल्लवाला सांगतो.

आपल्या ह्या भूमिकेचे समर्थन करण्यासाठी तो वेगवेगळी कारणे पुढे करतो. कीचकाचा वध केला तर आपण पांडव आहोत हे उघडकीला येईल व अज्ञातवासाच्या अटीचा भंग होईल हे एक कारण असतेच. नंतर तो म्हणतो, "कीचकाला जगातून नाहीसा करा. हे म्हणणे सोपे आहे, पण कृती फार कठीण आहे." नंतर तो एक आत्यंतिक भूमिका घेतो. तो म्हणतो, "ज्याला दुःख द्यायचे त्याचे त्या दुःखापासून अधिक कल्याण होणार आहे. अशी दयाळू न्यायदेवतेची पूर्ण श्रद्धा असल्याशिवाय क्रूरपणाचे प्रत्येक कृत्य पापमय आहे असे समजावे." याही युक्तिवादाचे निराकरण झाल्यावर त्याला प्रश्न पडतो. "कीचकवधामुळे राजा विराटाच्या ह्या मत्स्यदेशाची शक्ती लंगडी झाल्याने राजा विराटाचे मन उदास नाही का व्हावयाचे ?" भीम याही शंकेचे निराकरण करतो तेव्हा कंकभट अखेर भीमाला सांगतो, "भीमा, तुझी प्रचंड शक्ती कीचकाला दाखव आणि नंतर पांडवांचा पक्षाभिमानी होण्याबद्दल त्याला विनंती कर."

ह्या सर्व युक्तिवादात एक सूत्र आहे अगर एक तत्त्वज्ञान आहे असे एका मर्यादे-पलीकडे म्हणता येणार नाही. पण त्यामागे एक विशिष्ट मनोवृत्ती अगर स्वभावरचना आहे असे मात्र खात्रीने म्हणता येईल. माणसाचे स्वतःचे असे एक तत्त्वज्ञान असू शकते. पण माणसे तत्त्वज्ञानानुसार वागत नाहीत, ती आपल्या स्वभावानुसार वागतात. इतकेच नव्हे तर त्यांचे तत्त्वज्ञानही त्यांच्या स्वभावातून निर्माण झालेले असते. खाडिल-करांना ही गोष्ट माहीत होती. कलावंताच्या अंतःप्रेरणेने त्यांना ती कळलेली होती; आणि त्यामुळे त्यांच्या पात्रांना तत्त्वज्ञान असले तरी ती कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणे त्या तत्त्वज्ञाना-नुसार आचरण करीत नाहीत. ती आपल्या स्वभावानुसार वागतात आणि म्हणूनच ती जिवंत वाटतात.

कंकभट हा केवळ कृतिशून्य नाही. तो सज्जन आहे, न्यायबुद्धीने वागणारा आहे. पण कृतिशून्यत्व, रक्तपात करण्याविषयीची बलवत्तर अनिच्छा हा त्याचा निदान या नाटकापुरता तरी स्वभावविशेष आहे.

कंकभटाचा दुबळेपणा जसा खाडिलकरांनी प्रभावीपणाने रंगवला आहे (आणि

सैरंध्री व वल्लव यांच्या स्वभावांचा संदर्भ देऊन खुलविला आहे) तशीच विराट व सुदेष्णा या दुबळ्या व्यक्तींची चित्रे मोठ्या कौशल्याने रेखाटली आहेत. ही दोघे सत्प्रवृत्त आहेत. पण कीचकाला विरोध करून स्थानभ्रष्ट व्हायची त्यांची तयारी नाही. कीचक आपला हट्ट सोडण्यास तयार नाही असे पाहताच सैरंध्रीचा बळी त्याच्यापुढे द्यायला ती दोघेही सहज तयार होतात. विराट भर दरबारात सांगतो की, आपण धृतराष्ट्राचे अनुकरण करणार. सैरंध्रीची अब्रू दरबारात घेऊ नको. बाहेर अरण्यात घेतलीस तर मी आड येणार नाही; असं तो कीचकाला सांगतो. या प्रसंगी दुबळा विराट धृतराष्ट्राच्या कृतीचा ज्या प्रकारे आधार घेताना खाडिलकरांनी दाखविला आहे, त्यात मनुष्यस्वभावाचे सूक्ष्म ज्ञान तर आहेच, पण गंभीर असा आशयही आहे. धृतराष्ट्रासारखा थोर पदावरचा मनुष्य जेव्हा एखादी अयोग्य कृती करतो, तेव्हा तिचे पडसाद अन्यत्र कसे उठतात ते दाखवून खाडिलकरांनी नाट्यवस्तूला एक व्यापक संदर्भ प्राप्त करून दिला आहे.

त्याचप्रमाणे कीचकाचे मन वळवायची जबाबदारी जेव्हा रत्नप्रभा घेते तेव्हा सुदेष्णेला एका मोठ्या अडचणीतून सुटका झाल्याचा आनंद होतो, आणि ती रत्नप्रभेला भर घालते, "रत्नप्रभा राणीसाहेब, आपण मनावर घेतल्यावर काय नाही होणार ?" दुबळ्या माणसाचा अडचणीतून सुटका झाल्याचा आनंद खाडिलकरांनी या वाक्याद्वारे फार मार्मिकपणे दाखविला आहे.

रत्नप्रभा ह्या दोघांपेक्षा वेगळी आहे. तिचे कीचकावर मनापासून प्रेम आहे. कीचकावर प्रेम करणारी या नाटकातली ही एकमेव व्यक्ती. ह्या प्रेमामुळेच तिला कीचकाच्या स्वभावाचे इतरांपेक्षा अधिक सूक्ष्म ज्ञान आहे. या प्रेमामुळेच कीचकावर येऊ घातलेल्या भावी संकटाविषयी तिचे मन तिला पूर्वसूचना देते. या संकटापासून त्याला वाचविण्यासाठी ती अखंडपणे धडपड करते. कीचकाच्या अंगात दुसऱ्याच्या भावना समजण्याची शक्ती जवळ जवळ नसतेच, आणि तरी त्याला देखील रत्नप्रभेचे हे प्रेम जाणवलेले असते. एरवी कोणाला न जुमानणारा तो रत्नप्रभा मध्ये पडते तेव्हा एकदाच नव्हे तर दोनदा सैरंध्रीला सोडून देतो, आणि एकदा जेव्हा लोकांसमक्ष तो रत्नप्रभेचा अपमान करतो तेव्हा आपल्या पद्धतीने त्या अपमानाची भरपाई करण्याचा तो प्रयत्न करतो.

सैरंध्रीविषयीच्या रत्नप्रभेच्या संमिश्र भावनांचे चित्रण खाडिलकरांनी मोठ्या कौशल्याने केले आहे. सैरंध्रीविषयी तिच्या मनात असूया असते. कीचकाला ती अंकित करील अशी तिला भीती वाटत असते. सैरंध्री तोंडाने किती बोलली तरी कीचकाला ती अव्हेरी हे तिला खरेच वाटत नाही. तिचे स्वतःचे कीचकावर इतके प्रेम असते, तो तिला इतका आकर्षक वाटत असतो की दुसरी कोणी स्त्री त्याचा मोह टाळू शकेल हे तिला पटत नाही. पण पुढे मात्र सरंध्री ही खरोखरच पतिव्रता आहे असे तिला पटते आणि मग ती तिचे संरक्षण करण्याचा प्रयत्न करते. पण या संरक्षण करण्याच्या प्रयत्ना-

तरी खाडिलकरांनी दोन बारकावे भरले आहेत. फराळाच्या प्रवेशाच्या अखेर ती सैरंध्रीचे संरक्षण करण्यास तयार होते, त्याआधी कीचकाने लोकांसमक्ष तिला झिडकारलेले असते; आणि म्हणून कीचकावर आपली सत्ता आहे असे सर्वांना दाखवून देण्यास तिने उत्सुक असणे साहजिक आहे. तिच्या बोलण्यातून खाडिलकरांनी असे दाखविलेले नाही. पण अभिनयातून तसे दाखविण्यास त्यांनी वाव ठेवलेला आहे. त्यानंतर ती सैरंध्रीचे संरक्षण करायचा प्रयत्न करते तेव्हा खरोखरच तिला अधिक काळजी वाटत असते, ती कीचकाची. ह्या बारकाव्यामुळे रत्नप्रभेच्या स्वभावचित्रणाला अधिकच कलात्मक मूल्य प्राप्त झाले आहे.

सौदामिनी, मैत्रेय इत्यादी पात्रे खाडिलकरांनी आपल्या धसमुसळ्या आणि बेचव विनोदात बुचकळून काढल्यामुळे त्यांचे स्वभावचित्रण खडबडीत आणि ढोबळ वाटते. पण खाडिलकरांचा विनोद बाजूला काढला तर त्यांच्या स्वभावचित्रणात देखील सुसंगती व कलात्मक मूल्य आहे असे आढळून येते. मत्स्यदेशातील समाजजीवनाच्या अधःपाताचे प्रत्ययकारी दर्शन घडवणे आणि कथानकाला गती देणे हे कार्य तर ती करतातच, पण स्वतःच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा ठसादेखील प्रेक्षकावर अगर वाचकावर उमटवतात. सौदामिनी ही आपल्या पद्धतीने कीचकावर लुब्ध झालेली आहे. त्याची नाटकशाळा व्हावे ह्या महत्त्वाकांक्षेने ती पछाडलेली आहे. एरवी ती व्यवहारी आहे. परंतु याबाबतीत तिचे सगळे तारतम्य सुटते. आपल्याला रूप नाही, कीचकाला आपल्याविषयी आकर्षण वाटत नाही, वाटणे शक्य नाही हे तिला कळूच शकत नाही; आणि कीचकाने आपल्याला जवळ करावे म्हणून पुन्हा पुन्हा ती अत्यंत मूर्खपणाने वागते. कीव यावी असे हे पात्र आहे.

मैत्रेयाच्या व्यक्तिमत्त्वात देखील असेच बारकावे आहेत. कंकभटाविषयी त्याला वाटणारा मत्सर, कंकभटाच्या सैरंध्रीच्या बाबतीतल्या वागणुकीचा त्याने लावलेला अन्वयार्थ, फराळाच्या प्रवेशात मिष्टान्न मिळण्याचे चुकले म्हणून त्याला वाटलेली हळहळ, बक्षिसाच्या आशेने सैरंध्री कुठे आहे हे चटकन् सांगून बक्षीस मिळविण्याची त्याची आतुरता इत्यादी स्वभावविशेषांच्या चित्रणामुळे हे पात्र देखील जिवंत झाले आहे.

ही बहुविध पात्रे एकत्र आणून खाडिलकरांनी जे कथानक रचले आहे ते अत्यंत गतिमान आहे. सैरंध्री आपल्याला हवी असे कीचक पहिल्याच प्रवेशात म्हणतो आणि तेव्हापासून फुसांडत्या वेगाने ते कीचकाच्या नाशाकडे धावते. कीचकाच्या इच्छेला या कथानकात ठिकठिकाणी विरोध होतो. त्या ठिकाणी फेसाळणारे भोवरे निर्माण होतात. लाटा खडकावर आदळतात, आणि अधिकच वेगाने, आवेशाने कथानक पुढे धावू लागते. अखेर कीचकाचा नाश होतो तेव्हाच्या प्रचंड कल्लोळानंतर घटनांचा हा ओघ थांबतो. मग थंडपणाने काय झाले, कसे झाले हे भीम सैरंध्रीला सांगतो. वृत्ती थंड होतात. रौद्र घटनांभोवती घोटाळणारे क्षुल्लक कुतूहल पूर्ण होते आणि तेथे नाटक संपते.

काहींच्या मते शेवटले भीमाचे भाषण हे अनावश्यक आहे. नाट्यपूर्णतेचा भंग करणारे आहे. पण नाट्याने उत्कर्षबिंदू गाठल्यावर तेथेच नाटक संपविले तर प्रेक्षकांची मनःस्थिती व नंतर सुरू होणारे नित्यव्यवहार यांमध्ये मोठे अंतर राहते. हे अंतर तोडण्यासाठी एक पायरी निर्माण करणे हादेखील नाटक लिहिण्याचा एक प्रकार आहे; आणि त्यातही एका प्रकारची कलात्मकता आहे. साऱ्या हकिकती एकमेकांना सांगून आणि भैरवाचा प्रसाद म्हणून शेंदूर कपाळाला लावून भीम आणि द्रौपदी पुढच्या उद्योगाला लागतात तेव्हा प्रक्षुब्ध झालेला जीवनाचा प्रवाह संथपणे पुढे वाहू लागतो आणि हे पाहून वाटणारे समाधान अनुभवीत प्रेक्षकही घराकडे जातो. त्याच्या मनात शिल्लक राहिलेल्या बारीकसारीक प्रश्नांचीही उत्तरे त्याला मिळालेली असतात, आणि त्यामुळे तो संतुष्ट झालेला असतो. पूर्वीच्या लेखकांची लेखनपद्धती ही अशी होती, आणि तिच्यातही एक प्रकारची कलात्मकता होती.

हे कथानक उभे करताना ते रंगमंचावर पाहायचे आहे याची सतत जाणीव खाडिलकरांनी ठेवलेली आहे. म्हणजेच त्यांनी नाटक लिहिले आहे. रंगमंचावर अत्यंत प्रभावीपणे उभे राहतील असे प्रसंग आणि संघर्ष त्यांनी या नाटकात घातले आहेत. संवादाच्या द्वारे पुष्कळ सांगितले आहे. पण त्याहूनही अधिक अभिनयाच्या द्वारे सांगायची सोय ठेवली आहे. भव्य, रमणीय, रौद्र, हास्यकारक अशा कितीतरी दृश्यांची त्यांनी कलात्मक गुंफण केली आहे.

टसटशीत, गतिमान आणि संघर्षपूर्ण चित्रणाच्या जोडीला त्यांनी ह्या नाटकाला आशयसंपन्नताही प्राप्त करून दिली आहे. कीचकवधाच्या कथेचा संदर्भ त्यांनी गत-कालीन परिस्थितीशी तर जोडला आहेच, पण द्रौपदीचे वस्त्रहरण, रावणाने केलेले सीताहरण, ययाति आणि शर्मिष्ठेची कथा असे अनेक संदर्भ त्यांनी या कथावस्तूला देऊन तिच्या आशयाचा परीघ विस्तीर्ण केला आहे. ह्या नाटकातला संघर्ष नुसता व्यक्तींचा नाही तर त्यांच्या तात्त्विक भूमिकांचाही आहे. आणि पुन्हा प्रत्येक व्यक्ती आणि तिची तात्त्विक भूमिका याच्या गुंतागुंतीच्या नात्याचेही दर्शन या नाटकात घडविलेले आहे. ही केवळ कीचकाच्या उन्मत्तपणाची कथा नाही तर त्याच्या एकाकीपणाचीही कथा आहे. त्याच्या मनोविकृतीचे दर्शन हादेखील त्या कथेचा भाग आहे. पुन्हां पांडवांची व्यक्ति-मत्त्वेच पुसून टाकणाऱ्या अज्ञातवासाची हकिकत या कथेत गुंतलेली आहे. भारतीय राजकारणाचा विस्तीर्ण पट आणि मत्स्यपुरीतल्या राजकारणाचा सोंगट्यांचा डाव हा या कथेत मांडलेला आहे. एका स्वतंत्र पातळीवर हे डाव या नाटकात खेळले जातात; आणि क्षुद्रांच्या व मोठ्यांच्याही सुखदुःखांना कारणीभूत होतात. अतिमानुष भैरवाच्या समोर या नाटकाची सांगता होते. कीचकाच्या बेफाट अहंकाराचे, उन्मत्तपणाचे विसर्जन जनवस्तीच्या बाहेर, अरण्यात अतिमानुषाच्या सान्निध्यात होते. आणि मग त्या अति-मानुष भैरवाचा शेंदूर मस्तकाला लावून माणसे पुढचे जीवन जगायला पुन्हा चिमुकल्या

मत्स्यपुरीत येतात. ह्या आशयघनतेमुळेच कीचकवध हे निव्वळ प्रचारकी व प्रेक्षणीय नाटक न राहता सकस कलाकृतीच्या पदवीला चढले आहे.

या नाटकाच्या भाषेत उघडउघड काही दोष आहेत. महाभारतकालीन वातावरणाला अनुरूप अशी भाषा लिहिताना जी पथ्ये पाळली पाहिजेत ती खाडिलकरांनी पाळलेली नाहीत. कीचक जेव्हा सैरंध्रीला प्यारी म्हणतो तेव्हा महाभारतातून चक्क लखनौला गेल्यासारखे वाटते. विसंगत शब्दांच्या अनेक मोटा खाडिलकरांनी या नाटकात बांधलेल्या आहेत. काव्यात्मकतेचे देणे खाडिलकरांच्या भाषेला मिळालेलेच नव्हते, आणि विनोद करताना त्यांची भाषा बटबटीत आणि धसमुसळे रूप धारण करते. पण त्यांच्या भाषेत ओज आहे, नाट्यानुकूल अशी लय आहे, संघर्ष व्यक्त करणारी धार आहे, भावनेचा आविष्कार करायची ताकद आहे. अभिनयाला वाव देणे हा तिचा सहजधर्म आहे, आणि त्यामुळे रंगमंचावर ती अत्यंत परिणामकारक ठरते.

असे हे कीचकवध नाटक. प्रचार व कला यांना एकरूप करण्याची किमया यात साधलेली आहे, कारण यातला प्रचार हा आत्माविष्कार आहे, आणि तो करणारा लेखक अस्सल कलावंत आहे.

✿

साभार स्वीकार

साधना प्रकाशन : (पुणे)

हयवदन : गिरीष कर्नाड, अनु. चि. त्र्यं. खानोलकर रु. ५

पंडित नेहरू : एक मागोवा, नरहर कुरुंदकर, न. गो. राजूरकर रु. १०

व्यक्तिवेध : प्रभाकर पाध्ये, केसरी प्रकाशन, पुणे, रु. १२

श्रीमहिमतीनाथ ढोलीबुवा ग्वाल्हेरकर यांची पदे : संपा. वा. ना. मुंडी, मराठी सं. मंडळ, मुंबई १४ रु. १६

साधनामृत स्तोत्र : संपादक व. दा. कुलकर्णी, अध्यात्मिक साहित्य प्रकाशन, हैद्राबाद, रु. २·५०

वैदिक अग्नि : दैवतशास्त्र आणि यज्ञसंस्था : रा. ना. दांडेकर, मा. श्री. बनहट्टी, पुणे.

संगीत परिभाषा : ले. श्री. ना. रातंजनकर महा. विद्या. ग्रंथनिर्मिती मंडळासाठी द्या. ल. बर्वे, पुणे, रु. ९

प्राचीन मराठीकविता : (खंड ७ वा) संग. ज. शा. देशपांडे, रु. ३०

जीवन आणि साहित्य : शरच्चंद्र मुक्तिबोध, अभिनव प्रकाशन, मुंबई १४

कुमारी नंदा आपटे



१९७१ मधील कथा

इ. स. १९७१ मध्ये सरासरी तीस ते पस्तीस कथासंग्रह प्रसिद्ध झालेले दिसतात. या संग्रहांमधून या वर्षीच्या कथेचे रूप बघायचे आहे. तसे पाहिले तर या कथासंग्रहांमधील कथा ह्या या आधी वेळोवेळी निरनिराळ्या नियतकालिकांमधून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. फक्त या वर्षी त्या संग्रहरूपाने प्रसिद्ध झाल्या म्हणून त्यांना या वर्षीच्या कथा म्हणावयाच्या इतकेच. त्या दृष्टीने १९७१ मध्ये नियतकालिकांमधून प्रसिद्ध झालेल्या कथा या १९७१ सालच्या कथा होतील. पण संग्रहरूपाने प्रसिद्ध झालेल्या कथांचाच विचार येथे प्रस्तुत असल्यामुळे त्याव्यतिरिक्त कथांचा विचार केलेला नाही.

या वर्षी प्रसिद्ध झालेल्या कथासंग्रहांच्या यादीकडे नजर टाकली तर असे दिसून येईल की, त्यामध्ये प्रथितयश, नावाजलेल्या लेखकांबरोबरच काही नवोदित लेखकही आहेत. काही जुन्या-नव्या स्त्री-लेखिकांचे संग्रह ज्याप्रमाणे दिसतात, त्याचप्रमाणे परकीय भाषांमधील वाङ्मयाचे अनुवादही दृष्टीस पडतात.

विजय देशमुख यांचा 'मऱ्हाटी माती,' दि. अ. पाटक यांचा 'जीवितसाफल्य', चंद्रकुमार नलगे यांचा 'रानकरवंद' आणि वा. पु. दामले यांचा 'गुलकंद' हे ताज्या दमाच्या लेखकांचे कथासंग्रह बघितले तर लेखनामधील नवखेपणामुळेही असेल, पण त्यांतील कथांना 'कथे'चा आकारच अजून लाभलेला नाही असे दिसते. त्या मानाने राजेंद्र बनहट्टी यांचा 'समानधर्मा' हा कथासंग्रह खूपच उजवा आहे. नवखेपणा जाणवला, तरी काही वेगळ्या अनुभवविश्वामुळे हा कथासंग्रह उठून दिसतो. त्यांची 'रहस्य' ही कथा मनाला चटका लावणारी आहे. कॅन्सर झालेली, पण स्वतःला त्याबद्दल काहीच माहिती नसलेली टायपिस्ट मिस् पांगारे व तिच्या कामावर खूश असलेला परंतु योगायोगाने ही गोष्ट समजल्यानंतर तिची परिस्फुटता होऊ नये, यासाठी स्वतःच्या मनावर ताबा ठेवणारा बॉस—'मी' यांची ही कथा. कथेतील 'मी' इतकाच नायकाच्या मनावर आलेल्या दडपणामुळे वाचकही अस्वस्थ होतो व या नव्या लेखका-

बद्दलच्या अपेक्षा उंचावतात.

काही नावीन्याच्या अपेक्षेने नावाजलेल्या, प्रथितयश लेखकांचे कथासंग्रह हाती घेतले तर निराशाच पदरी येते. अर्थात् हेही तितकेच खरे की, लेखकांकडून या नावीन्याची अपेक्षा अस्थानीच, कारण इतक्या दिवसांच्या काळामध्ये त्यांच्या लेखनमर्यादा निश्चित झाल्या आहेत. या मर्यादांच्या चौकटीतच त्यांची कथा खुलते. त्यांच्या अनुभवातील सच्चेपणा, ते टिपण्यामधील संवेदनाक्षमता व ते व्यक्त करण्याची धाटणी यांमुळे त्या विशिष्ट चौकटीमध्येसुद्धा त्यांची कथा जिवंत व आस्वाद्य वाटते. अर्थात त्यांची ठरीव झालेली चौकटसुद्धा कधी कधी कथेला जखडून ठेवते असेही जाणवते.

श्री. ज. जोशी यांचा ' सूर्यापोटी ' हा असाच एक कथासंग्रह. त्यांची ' पतंग ' ही पार्टीचे काम करणाऱ्या कावेरी कमलाकर व डी यांची कहाणी रंगविणारी कथा काय ती वेधक वाटते. इतर बहुतेक कथांमध्ये विधवा स्त्री, तिची मुले व तिने दुसरे लग्न केल्यानंतर मुलांमुळे निर्माण होणारी कुचंबणा यावरच त्यांचे लक्ष्य केंद्रित झालेले दिसते. अशा कथा साचेबंद व सामान्य वाटतात.

रणजित देसाई यांच्या ' गंधाली ' ची हीच तऱ्हा. इ. स. १९६३ ते ६७ च्या दरम्यान प्रसिद्ध झालेल्या ऐतिहासिक वातावरणामधील पाच कथा यात एकत्रित केल्या आहेत. कथेमधील पात्रांचे चेहरेमोहरे, वेशभूषा, त्यांच्या बोलण्या-चालण्यातील बारकावे, दरबारचे वर्णन यामुळे ऐतहासिक वातावरण उभे राहात असले तरी सूचकता, प्रतीके, योगायोग यांचा अकारण आणि बटबटीतपणे वापर केल्यामुळे कथा बरेच वेळा कृत्रिम बनते नि सर्वच वातावरण नाटकी वाटू लागते. परिणामी काही वर्षांपूर्वी गडद व रसरशीत वाटणाऱ्या या कथा आता फिक्या वाटतात.

चित्रपटाप्रमाणे दृश्यात्मक प्रसंग रंगवून कथा उभी करणे हे प्रभाकर तामणे यांचे वैशिष्ट्य 'त्यांच्या तो स्पर्श...तो सुगंध' या संग्रहामध्येही दिसून येते. पण नावीन्याचा अभाव व तंत्राचा जखडबंदपणा यामुळे शेवटी त्यांच्याकडून एक निर्जीव कथाच तयार होते. हीच गोष्ट ग. वा. बेहेरे यांच्या ' हसरे रुदन ' ची. त्यांच्या कथांमध्ये प्रणयाच्या खेळामधील शिकारी व सावज या दोनच जाती आढळतात व त्यामुळे एकच सूर ठराविक पलटे घेत आळविणाऱ्या त्यांच्या कथा अनुभवविश्वाची मर्यादामात्र दाखवून देतात.

' लावण्यमयी ' हा वसंत कानेटकरांचा प्रसिद्ध झालेला पहिला कथासंग्रह असला तरी त्यातल्या कथा बऱ्याच काळापूर्वी लिहिलेल्या आहेत. प्रस्तावनेत म्हटल्याप्रमाणे त्यांची कथालेखनापासून नाट्यलेखनापर्यंतची वाटचाल त्यात दिसून येते. अनुभवामधील भाबडेपणा, हळवेपणा व काव्यात्म शैलीचा हव्यास यामुळे त्यांच्या कथेला नाटकी रूप येते. ' कृता व भाई ' व ' मेणाचे घर ' या कथा त्यातल्या त्यात ठीक वाटतात.

त्या मानाने ग. दि. माडगूळकर यांचा 'भाताचे फूल' हा कथासंग्रह मात्र वैशिष्ट्यपूर्ण वाटतो. विविध अनुभव, विविध पात्रांचे विविध नमुने यांनी माडगूळकरांची कथासृष्टी

नुसती गजबजलेली दिसते. प्रसंगानुरूप लवणाऱ्या, ओघवत्या, सुगम, प्रसन्न अशा भाषा-शैलीमुळे कथा वेधकही उतरते. परंतु काही वेळेस स्वतःचे विशिष्ट तत्त्वज्ञान सांगण्याच्या निमित्ताने कथेमध्ये प्रत्यक्ष नसलेले पण पडद्याआडून स्वतःचे अस्तित्व जाणवून देणारे ' लेखक ' हे पात्र भाष्य करीत डोकावल्यासारखे वाटते व त्यामुळे रसभंग होतो. ओघवत्या शैलीच्या नादात बरेच वेळा कथा वाहवत जाते व लांबल्यासारखी होऊन कंटाळवाणीही होते. त्यातल्या त्यात त्यांच्या ' पुत्रवधू ', ' व्यथा ' ह्या कथा उत्कृष्ट आहेत.

अरविंद गोखले यांच्या दोन संग्रहांत ' यात्रा ' या कथासंग्रहामध्ये ' अभोगी ' (१९६०), ' चाहूल ' (१९६१) व ' वेगळी ' (१९६३) या संग्रहांमधील निवडक वीस कथा आहेत, तर ' जत्रा 'मध्ये ' व्रती ' (१९६२), ' विघ्नहर्ती ' (१९६३) व ' शपथ ' (१९६४) या संग्रहांमधील निवडक सतरा कथा आहेत. हे दोन्ही कथासंग्रह वाचल्यावर असे वाटते की, हे दोन कथासंग्रह म्हणजे अरविंद गोखल्यांच्या सामर्थ्य-मर्यादांची दोन टोके दाखविणारे असे आहेत. सराईतपणातून येणाऱ्या सफाईदार लेखनामुळे तांत्रिक दृष्ट्या कथा नेहमीच रेखीव होऊन ' कॅक्टस '-सारखी एखादी कथा वगळता ' यात्रा 'मधील एकही कथा आता मनोवेधक वाटत नाही. त्या मानाने ' जत्रा ' मधील काही कथा प्रत्ययकारी वाटतात. या सर्वच कथा या आधी कुठल्या ना कुठल्या कथासंग्रहामध्ये समाविष्ट झालेल्या असल्यामुळे त्यांच्या या वर्षीच्या दोन्ही कथासंग्रहांमधील कथांचा नावीन्याच्या दृष्टीने अधिक विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

द. पां. खांबेटे यांचा ' हाबाक्कुक् ' हा नवलपूर्ण साहसकथा सांगणारा संग्रह आशयाच्या नावीन्याने उठून दिसतो. ' वर्तमानपत्री ' शैलीमध्ये सांगितलेल्या या कथांना ' कथा ' म्हणणे तितकेसे योग्य ठरणार नाही. कथेच्या जवळ जाणारा असा हा एक निवेदनप्रकार आहे. दुसरा वेगळा कथासंग्रह म्हणजे नारायण धारप यांचा ' बुजगावणे '. नारायण धारप म्हणजे अतींद्रिय, गूढ वातावरणातील कथा. या समीकरणास त्यांचा हा कथासंग्रहसुद्धा अपवाद नाही. विश्वामध्ये संचार करणाऱ्या अतींद्रिय शक्तींचे प्रत्यंतर असल्यामुळे ज्यांचे आयुष्यच बदलून गेले आहे अशा काही व्यक्ती त्यांच्या कथांमध्ये दिसतात. अतींद्रिय सृष्टीचा वेध घेण्याचा त्यांचा हा प्रयत्न लक्षणीय आहे. परंतु त्यांचे आजपर्यंतचे लेखन लक्षात घेता, असा एक विचार मनामध्ये येतो की, या अतिद्रींय सृष्टीलासुद्धा विज्ञान अगर मानसशास्त्र यांचा आधार हवा. मानसशास्त्राच्या आधारे जेव्हा कथेतील घटना घडलेल्या दिसतात, तेव्हा त्यांच्या कथा अधिक वेधक होतात. ' बुजगावणे ' या कथासंग्रहामधील एकूण चार कथांपैकी ' वासना ' व ' सत्यवानाचे गूढ ' या कथा त्या दृष्टीने उजव्या वाटतात. अतृप्त आत्म्यांच्या प्रत्यक्षातील अस्तित्वाचा अथवा त्यांच्या अस्तित्वाच्या भासाचा पगडा बसल्यामुळे एका विशिष्ट भावनेने भारलेली त्यांच्या कथेमधील माणसे ही खरी खरी वाटतात. पण याव्यतिरिक्त जेव्हा एखाद्या

शास्त्रीय सत्याच्या आधाराने कथांची मांडणी होते तेव्हा मात्र त्या कथा म्हणजे लेखकाच्या कल्पनाविश्वामधून बाहेर पडलेल्या अद्‌भुत चिजा असे त्यांचे स्वरूप राहते. 'सुवर्णा' व 'पंचागुळ्या' या अशा कथा. त्यात परिकथेसारखेच एखादे खोटे, पण त्या खोटेपणात विशिष्ट सुसंगती राखणारे व त्यामुळे खऱ्याचा आभास निर्माण करणारे असे एक जग निर्माण होते. अतींद्रिय शक्तींचे वर्णन असल्यामुळे वर्णनात सर्वनामांचा वापर होऊ लागतो व 'ते...काहीतरी...भयंकर' अशा तुटक तुटक शब्दांचा आधार घेतला जातो व मग सर्वच रहस्यमयता खोटी वाटू लागते. एक वेगळाच अतींद्रिय गूढ अनुभव समर्थपणे रंगविणाऱ्या लेखकाने अशा प्रकारे वेगडी परिकथासदृश कथलेखन करावे हे मनाला खटकते.

आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्हींमध्ये काहीतरी नवीन मिळण्याच्या अपेक्षेने चिं. त्र्यं. खानोलकर यांचे नाव नजरेत भरते. पण त्यांचा 'राखी पाखरू' हा कथासंग्रह मात्र या बाबतीत सर्वस्वी निराशाच करणारा आहे. त्यातल्या बहुतेक कथा काहीशा भडक रंगाने रंगविलेल्या वाटतात. 'राखी पाखरू' 'काळोखातील पांढरा खडक', 'युद्ध', 'अरुणोदय' या कथा सामान्यच वाटतात. 'बळी' या परिचित विषयावरील कथेत तर रायाच्या जीवनातील रहस्याचा उलगडा गोष्ट संपविण्याच्या बऱ्याच आधी होतो. त्यामुळे विनाकारण ओढूनताणून लांबविलेली कंटाळवाणी सुमार कथा तयार झाली आहे. समसंभोगाचा विषय हाताळणारी 'पंढरी' ही कथासुद्धा अशीच संथ गतीची कथा. याउलट 'राणूची गोष्ट'. कथेमध्ये घटनाप्रसंगाची इतकी काही रेलचेल आहे की, कथेसारख्या छोट्या वाङ्मयप्रकारामध्ये ते दाटीवाटीने कोंबल्यासारखे वाटतात. त्यांच्या 'एका स्वामीची महायात्रा', 'एक विचित्र फुलदाणी', 'वैरी' या कथा त्या मानाने बऱ्या वाटतात. 'फाटक्या शिडाचे पडाव' ही एकच कथा विशेष वेधक आहे. सोळा वर्षे वेडाने झपाटलेल्या व एकाच क्षणी वेडाचा झटका नाहीसा होऊन परत संज्ञा मिळणाऱ्या शंकर सामंतची ही कथा. खानोलकरांची संज्ञाप्रवाह व्यक्त करणारी विशिष्ट शैली व त्या द्वारे शंकरच्या अंतर्मनाचा घेतलेला वेध प्रत्ययकारी वाटतो. एरवी तंत्राच्या चौकटीमध्ये अडकून बसणारी त्यांची कथा येथे मात्र चांगलीच खुलते. ही या संग्रहाची जमेची बाजू. खानोलकरही आपल्याच विशिष्ट लेखनतंत्रामध्ये किती अडकले आहेत, याची बोचक जाणीव मात्र इतर कथा वाचताना होत राहते.

या वर्षी स्त्रियांचे एकूण पाच कथासंग्रह आहेत. तसे पहिले तर, कथालेखनाच्या बाबतीत स्त्री आणि पुरुष असा भेद करण्याचे कारण नाही. परंतु एक स्त्री या भूमिकेतून एखाद्या अनुभवाकडे पाहण्याची, तो घेण्याची व तो व्यक्त करण्याची स्त्रीची पद्धत पुरुषापेक्षा वेगळी असण्याची शक्यता व त्यामुळे वाङ्मयाला प्राप्त होणारे वेगळे रूप या दृष्टीने स्त्री-लेखिकांच्या वाङ्मयाचा वेगळा विचार करण्यास हरकत नाही, शिवाय बदलत्या काळानुसार स्त्री-जीवनाचे रूपही बदलले आहे. जेव्हा स्वयंपाकघरातून दिवानखान्यात येण्या-

इतकी अथवा कारणपरत्वे बाहेरच्या जगामध्ये पाऊल ठेवण्याइतकी स्त्री धीट झाली होती, त्या वेळी तिच्या जीवनाचे स्वरूप हे आजच्याइतके संमिश्र झालेले नव्हते. त्या वेळच्या स्त्रीच्या जीवनामध्ये निर्माण होणाऱ्या समस्या पुरुषलेखकसुद्धा समर्थपणे वेध घेऊ शकतील अशा होत्या. परंतु हळूहळू नोकरी करण्याच्या निमित्ताने घराबाहेर पडलेल्या व घरची आणि बाहेरची अशा दोन्ही आघाड्या एकाच वेळी सांभाळणाऱ्या स्त्रीच्या मनाची होणारी ओढाताण, बाहेरच्या व्यापामुळे तिच्या आयुष्याला मिळणारे वेगळे रूप, त्यातून तिच्या मनावर होणारा परिणाम, त्यामधून तिच्या मनात उठणारी वादळे, तसेच काही खास स्त्री-जीवनाची विशिष्ट अंगे अशा या जीवनामधून निर्माण होणाऱ्या वेगळ्या समस्या स्त्रीच-अधिक समर्थपणे मांडू शकेल. आजच्या स्त्री-लेखिकांच्या वाङ्मयाकडून हीच अपेक्षा आहे व त्यामुळे स्त्री-लेखिकांचा वेगळा विचार करणे अगत्याचे वाटते. या दृष्टीने पाहता येथेही अपेक्षाभंगच पदरी येतो. सुमन भडभडे व शरयू भोपटकर यांच्या कथांना अजून 'कथात्व'च आलेले नाही, त्यामुळे यांचे अनुक्रमे 'मेंदी रंगते आहे' व 'रुतला गुलाब-काटा' हे संग्रह नवखेपणामुळे कच्चे वाटतात. या लेखिका नवोदित तरी, परंतु मालती-बाई दांडेकरांसारखी जुनी आणि जाणती लेखिकासुद्धा जुनेच वळण गिरवताना दिसते. गरिबी-श्रीमंतीच्या जुन्या कल्पना, उपदेशपर, बोधपर लेखनासाठी म्हणून निर्माण केलेल्या वेगडी समस्या यामुळे 'आता फुलांनाच जपायचं' ह्या त्यांच्या संग्रहामधील सर्वच कथा नाटकी वाटतात.

शिरीष पै यांचा 'हृदयरंग' हा कथासंग्रह थोडा वेगळ्या पातळीवरचा आहे. हलक्याफुलक्या घटना खेळकर पद्धतीने रंगविण्याच्या धाटणीमुळे त्यांच्या कथाविश्वाला सुद्धा हलकेफुलके रूप लाभते. त्यांची 'खडक-चाफा'सारखी एखादी कथाच मनाला भिडणारी. निसर्गामधील गूढाचा शोध घेण्याची धडपड करणारी, त्यामध्ये असफल ठरणारी आणि आपण व भोवतालचे जग यामध्ये पसरलेल्या मानसिक दरीच्या जाणिवे-मुळे अस्वस्थ होणारी. या कथेची नायिका वाचकालासुद्धा अस्वस्थ करते.

त्या मानाने लीला श्रीवास्तव ह्या स्त्रीजीवनाच्या खऱ्याखुऱ्या समस्यांच्या खूप जवळ जाताना दिसतात. 'फाशी गेलेली उन्हे' हा त्यांचा कथासंग्रह यामुळेच उठून दिसतो. 'भूक' व 'थडगे' या विनाकारण लांबविलेल्या, नाटकी आणि भडकपणामुळे बटबटीत वाटणाऱ्या कथा सोडल्या तरी त्यांच्या 'क्षणभर उगवलेले पंख', 'एक बिंदू दोन कोन', 'किती तरी एकटे' अशा काही कथामात्र लक्षात राहतात. त्यांची भाषा-शैली प्रसन्न, प्रत्ययकारी व पुरेशी लवचीक आहे.

कथाविश्वामध्ये विनोदी कथा थोड्याशा वेगळ्या असल्या तरी कथा या वाङ्मय-प्रकारामध्ये त्यांचा समावेश करायला हरकत नाही. या वर्षी एकूण पाच विनोद कथा-संग्रह प्रसिद्ध झालेले दिसतात.

यांपैकी पंढरीनाथ रेगे यांचा 'वसुलीची पैज' च्या प्रस्तावनेत म्हटल्याप्रमाणे दोन

घटका वऱ्यापैकी मनोरंजन करणारा संग्रह. रमेश मंत्री व द. पां. खवेटे यांच्या लेखनाची जातकुळी बरीचशी सारखी वाटते. द. पां. खांबेटे यांचे लक्ष्य नवरा-बायको, त्यांच्यामधील वादावादी, शाब्दिक खटके—टोमणे यांतून एकमेकांवर कुरघोडी करण्याचे त्याचे प्रयत्न, विशेषतः जहांबाज बायको व बावळट नवरा यांची जुगलबंदी यांवर केंद्रीत झालेले दिसते; तर रमेश मंत्री याचे जिव्हाळ्याचे विषय म्हणजे मध्यमवर्गीय मराठी माणूस, सरकारी कारभारातील सावळागोंधळ, सर्वच क्षेत्रांमधील वशिलेबाजी, शिक्षणाचा खालावलेला दर्जा व त्याला आलेले बाजारी स्वरूप, खेड्यामधील तथाकथित भोळाभाबडा परंतु वेळप्रसंगी आपला गावरान हिसका दाखविणारा खेडूत वर्ग इत्यादी. या दोन्ही कथासंग्रहांचे वैशिष्ट्य म्हणजे घटना-प्रसंगांच्या निर्मितीमधून कथा खुलविण्यापेक्षा निवेदनपद्धतीच्या खुलावटीवर अधिक भर दिला आहे. पण खांबेटे यांच्यापेक्षा मंत्री यांची कथा खोचक-बोचक, उपहास-उपरोधपूर्ण भाषाशैलीमुळे अधिक रोचक वाटते. शिवाय दोन्ही कथासंग्रहांमधील एकेक कथा सुटी सुटी वाचली तर गंमतीशीर वाटते, पण त्यांचे एकत्रित वाचन मात्र कंटाळवाणे वाटते.

बाळ सामंत यांच्या बहुतेक कथांचा तोंडवळा सारखाच असतो. कथाविश्वात संचार करणारी पात्रे ठरीव : श्रीमंत प्रेयसी तिचा भाबडा (बावळट!) प्रियकर, नायिकेचा खवीस बाप, श्रीमंत विधवा आत्या किंवा पेहेलवानी थाटाचा तगडा मामा. या धोंडी बाजूला करून प्रेमाचा किल्ला सर करण्यासाठी नायकाने केलेली धावपळ म्हणजे त्यांची कथा. हिकमती आणि योगायोग यांचा वापर मुक्तपणे त्यामुळे कथेतील घटना तर्कहीन आणि असंभाव्यतेकडे झुकणाऱ्या कंटाळी स्वभावचित्रण, साचेबंद घटनाप्रसंग, कल्पनांची पुनरावृत्ती पाहून वाटते की वेगळ्या वातावरणातले कथाबीज मराठी मातीमधे रुजविण्यासाठी सामंत आटापिटा खूप करतात पण एवढ्या कष्टांची फलनिष्पत्ती मात्र फारशी होत नाही.

रोजच्या जीवनामध्ये घडणाऱ्या घटनांनाच एखाद्या चमत्कृतिपूर्ण कल्पनेची डूब देऊन त्यांना वेगळेच रूप देणे व वाचकांना स्तिमित करणे हे व. पु. काळे यांचे वैशिष्ट्य त्यांच्या 'बाई, बायको, कॅलेंडर' या शीर्षकापासूनच हे जाणवते. खुसखुशीत, रोचक, प्रसन्न भाषाशैलीमुळे कथा साधारणपणे वाचनीय बनते. परंतु कथेचा विषय हलकाफुलक्या ढंगदार शैलीमध्ये मांडण्याच्या नादामध्ये बरेच वेळा मुळातील छोटीशी घटना पिंजून पिंजून हलकी होऊन तिची चमक नाहीशी होते. आपल्या मोहक चमकदार शैलीच्या मोहामध्ये गुरफटून लेखक वरवरचे झगमगणारे विश्व निर्माण करतो व बहुधा वाचकाचे डोळे दिपतात. पण बारकाव्याने सांगायचे तर या पंचवीस कथांच्या संग्रहामध्ये 'बाई, बायको, कॅलेंडर' सारखी एखादीच कथा लक्षणीय ठरते.

या वर्षी परभाषांमधून मराठीत अनुवादित झालेले तीन कथासंग्रह आहेत. पहिला संग्रह आहे शांता शेळके यांचा 'पश्चिम रंग'. या संग्रहात रुपेरी पडद्यावर

गाजलेल्या इंग्रजी चित्रपटांची कथानके सांगितली आहेत. 'दि घोस्ट ॲन्ड मिसेस मूर' (वाळवंटातील सोबती), 'बियॉन्ड दि फॉरेस्ट' (विकारविलसित), 'व्हेल्वेट टच' (काटेरी मखमल), 'डायल एम फॉर मर्डर' (विचका), 'फुटस्टेप्स इन दि फॉग', (धुक्यातील पावले), 'अ स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायर' (आसतुटी) आणि 'अनास्थेशिया' (राजकन्येचे गूढ) या प्रसिद्ध चित्रपटांची इंग्रजी चित्रपटविषयक मासिकातून येणारी कथानके येथे वाचायला मिळतात. अनोख्या जीवनाच्या या कहाण्या असल्यामुळे प्रत्येक कथा मनोवेधक आहेच; पण मुख्य म्हणजे शांता शेळके यांच्या काव्यात्म तरल हळुवार भाषाशैलीचा स्पर्श अनुवादाला झाल्यामुळे त्या रंगतदार वाटतात. चित्रपटांच्या कथानकातील दृक्माध्यमाचा येथे उपयोग केल्यामुळे शब्दाशब्दातून एक एक दृश्य पुढे सरकते व निर्माण झालेल्या या साखळीमधून एक जीवनपट नजरेसमोर उलगडत असल्याचा अनुभव मिळतो. साखळीचे दुवे जोडावे तसे पात्रांचे स्वभाव, मनोविकार, बाह्य रंग-रूप इत्यादी वर्णने येत असल्याने शेवटपर्यंत सलगता राहते. कथेमधील दृक्शक्तीचा प्रत्यय देण्याचे शांताबाईंचे कौशल्य वाखाणण्यासारखे आहे.

दुसरे दोन कथासंग्रह हे भारतीय भाषांमधून मराठीत अनुवादित झालेले आहेत 'आंतरभारतीय पुस्तकमाले' तर्फे प्रसिद्ध झालेल्या या दोन कथासंग्रहांपैकी एक डॉ. प्रभाकर माचवे यांनी अनुवादित केलेला हिन्दी कहाण्यांचा संग्रह आहे व दुसरा श्री. ज. जोशी यांनी अनुवादिलेला तामिल कहाण्यांचा संग्रह आहे. दोन्हीही संग्रहांमधील वातावरण हे भारतीयच असले तरी त्यात प्रांतपरत्वे पडणारा फरक आहेच. त्यामुळे दोन्हीही कथासंग्रह हे नावीन्यपूर्ण व वेधक वाटतात. शिवाय त्या त्या प्रांतामधील कथावाङ्मयातील निवडक कथांचे हे भाषांतर असल्यामुळे साधारणतः सर्वच कथा चांगल्या आहेत. परंतु तुलनेनेच बघायचे तर तामिळ कहाण्यापेक्षा हिंदी कहाण्यांचा संग्रह अधिक चांगला वाटतो. अर्थात हा मुख्यतः भाषांतरकाराचाच गुण. श्री. ज. जोशींपेक्षा प्रभाकर माचवे यांच्या अनुवादात सफाईदारपणा अधिक आहे. विशेषतः त्यांनी अनुवादित केलेल्या 'कफन', 'तीसरी कसम', 'सुख' ह्या कथा लक्षात राहण्याजोग्या आहेत. तामिळ कहाण्याचे भाषांतरसुद्धा तसे व्यवस्थित आहे. 'ती जनावरे चांगली नाहीत.', 'बाबा येऊ नयेत', 'पावसापासून बचावता बचावता', 'झन्याच्या काठी' या कथा चांगल्या वाटतात. परंतु या दोन्ही अनुवादांबद्दल एक विचार मनात येतो. एकाच लेखकाने केलेला बऱ्याच कथांचा हा अनुवाद असल्यामुळे सामान्यतः प्रत्येक कथेला अनुवादकाराची अशी विशिष्ट व ठराविक शैली प्राप्त झाली आहे. श्री. ज. जोशींच्या 'तामिळ कहाण्यामध्ये हे अधिक दिसते. त्यामुळे अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने कथा एकसाची वाटतात, असे होणे अपरिहार्य आहे व त्यामुळे अनुवादास कोठे उणेपणा आला आहे असेही नाही.

या वर्षीचा मराठी कथांचाच एक चांगला संग्रह म्हणजे ‘ हंस ’ कथा : २ ’ इ. स. १९५१ ते १९५४ या काळामध्ये हंस मासिकात प्रसिद्ध झालेल्या कथांमधील निवडक कथा त्यात आहेत. एकूण सतरा कथांपैकी पु. मा. भावे यांच्या तीन; गंगाधर गाडगीळ, वसुंधरा पटवर्धन व शांताराम यांच्या प्रत्येकी दोन व कमला फडके, लता सप्रे, शशिकांत पुनर्वसू, ग. ल. ठोकळ, अरविंद गोखले, शरू रांगणेकर, द. मा. मिरासदार व व्यंकटेश माडगूळकर यांची एकेक कथा आहे. कमला फडके यांच्या ‘ रात्रराळीचा डॉक्टर ’ सारखी एखाद दुसरी कथा वगळता सर्वच कथा वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. विशेषतः पु. भा. भावे यांच्या ‘ प्रतारणा ’, ‘ कावळ्याची गोष्ट ’ या दोन कथा, वसुंधरा पटवर्धन यांची ‘ ज्ञान ’, गंगाधर गाडगीळ यांची ‘ भागलेला चांदोबा ’, अरविंद गोखले यांची ‘ मिथिला ’, द. मा. मिरासदार यांची ‘ भुताचा जन्म ’ या जवळ जवळ वीस वर्षांपूर्वी लिहिल्या गेलेल्या कथा उत्कृष्ट वाटतात. या संग्रहातील लेखकांपैकी बऱ्याच जणांच्या लेखनाच्या मर्यादा स्पष्ट झाल्या असल्या तरी सुद्धा काही कथांच्या सवंग पिकात हे लेखनच अधिक दर्जेदार वाटते. वास्तविक पाहता कथेच्या प्रांतामध्ये कितीतरी बदल घडलेला दिसून येतो, नवीन नवीन प्रयोग झालेले दिसतात. ‘ नवकथा’कार गाडगीळही ‘जुने’ ठरतील इतका धीट आशय धीटपणे व्यक्त करणाऱ्या कथा आज दृष्टीस पडतात. तरीही या जुन्या कथा अजूनही इतर कथांच्या मानाने अधिक रसरशीत, वेधक वाटतात. अर्थात इतर कथासंग्रहांहून या संग्रहात एक मोठा फरक आहे. तो म्हणजे इतर कथासंग्रह हे एकाच लेखकाच्या कथांचे संग्रह असल्यामुळे त्यांचे वाचन बऱ्याच वेळा एकसुरी वाटते. ‘ हंस कथे ’ मध्ये वेगवेगळ्या लेखकांच्या कथा एकत्र असल्यामुळे एकसुरीपणाचा प्रश्नच नाही.

एकूण सर्व कथासंग्रहांचा साकल्याने विचार करता एक गोष्ट मनात येते. हे लेखक आपल्या लेखनामधील सफाईवरच खूष असावेत! जुनी मळलेली पायवाटच चोखाळताना ते दिसतात. असे होण्याचे यांच्या बाबतीत व विशेषतः स्त्री-लेखिकांच्या बाबतीत एक कारण संभवते. या कथा साधारणपणे वेळोवेळी मासिकांमधून प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. अशा मासिकांचा वाचकवर्ग हा बहुधा नोकरीसाठी होणाऱ्या लोकलच्या प्रवासात जातायेता वाचन करणाऱ्यांचा,'अथवा दुपारच्या फावल्या वेळात फुटकळ वाचन करणाऱ्या महिलांचा. विशेषतः अनुराधा, माहेर, ललना अशा स्त्रियांच्या मासिकांना हे अधिक लागू पडेल. त्यामुळे घटकाभर करमणूक वा झटपट नजर फिरवून चटकन् हातावेगळी करता येण्याजोगी कथा, असेच बहुधा तिचे रूप राहते. त्यामुळेच अशा कथासंग्रहांमध्ये नवे असे फारसे आढळत नाही. चिं. त्र्यं. खानोलकरांसारखा वेगळा अनुभव वेगळ्या प्रकारे व्यक्त करणारा लेखकही येथे स्वतःच निर्माण केलेल्या साच्यामध्ये बंदिस्त झाल्यासारखा व त्यामुळे स्वत्व हरवल्यासारखा वाटतो. आशयाच्या व अभिव्यक्तीच्या दृष्टीनेही नवीन प्रयोग यात नाहीत. बहुतेक कथा कथावाङ्मयप्रकाराचा विस्तार दर्श-

विणाऱ्या आहेत; विकासाच्या पाऊलखुणा कुठेच आढळत नाहीत; अशा वेळी लक्ष खिळते ते 'हंस कथा' सारख्या जुन्या, पण अजूनही रसरशीत, जिवंत वाटणाऱ्या कथांकडे. कथासंग्रहाच्या एवढ्या पसाऱ्यामध्ये असा एखादा का होईना, पण चांगला कथासंग्रह वाचायला मिळाला, हेही नसे थोडके!

प्रा. फ. मुं. शिंदे



१९७१ मधील कविता

एका विशिष्ट संवत्सरातील कवितेचा समालोचनाच्या अनुषंगाने विचार करीत असताना त्या संबंधित संवत्सराचा, वर्षाचा त्या कवितेच्या रूपसिद्धीशी कोणता संबंध पोचतो ? सुट्या सुट्या कवितांची संग्रहाद्वारे जी बाह्यरूपसिद्धी होते तिला तो संवत्सर, ते वर्ष निमित्त असते. वस्तुतः ती कविता अनेक संवत्सरांतील, अनेक वर्षांतील असते. तो विविध वर्षांचा काव्यप्रवास असतो. ते निमित्त असते. त्या संवत्सरातील काव्यसंग्रहाची तुलनादेखील नैमित्तिकच अधिक ठरेल. प्रत्येक संग्रहातून कवीची प्रकृती विशिष्ट काव्यमूल्यांच्या आधाराने शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे.

१९७१ मधील मला उपलब्ध झालेले संग्रह आणि त्यांचे रूप आपण पाहिले तर एक लक्षात येईल की, प्रत्येकाचा प्रवास हा स्वतंत्र दिशेने चालू आहे. हा प्रवास पहिल्या किंवा दुसऱ्या संग्रहाच्याही निमित्ताने होत असेल. यातील काही रूपे अगदीच अनोळखी वाटावीत अशी आहेत. काही ठिकाणी तर अभिव्यक्तीचे रूप न आवडेल इतकी संथ, जड आहे. परंतु ते मनस्वी आणि गंभीर आहे. ही मनस्विता आणि गंभीरता, काही अपवाद वगळले तर, अर्थपूर्ण रूपात आपणास या संग्रहांमधून अनुभवायला मिळेल.

१

गुरुनाथ धुरींचा ' ग्लोरिया ' दहा विभागांत ठेवलेल्या सत्याऐंशी कविता आणि बारा रेखाटनांचा संग्रह. प्रत्येक भागामागे भाववृत्तीचे अंतःसूत्र आहे. त्याचबरोबर अनुभवाची प्रसरणशीलता लक्षात घेऊन भेदरेषांची लवचिकताही मान्य केली आहे. हीच लवचिकता मलाही महत्त्वाची वाटली. कारण असे की, प्रत्येक भागातून एक विशिष्ट आणि त्या भागापुरती मर्यादित अशी भाववृत्ती आकाराला येत असलेली दिसली तरी या सर्व भाववृत्तीचे खरे अंतःसूत्र आहे कवींचे व्यक्तित्व, कविमन. म्हणूनच त्या व्यक्तित्वातून येणारी ती विशिष्ट भाववृत्ती त्या त्या भागापुरतीच मर्यादित राहात नाही. प्रत्येक भागात अनुभवाची विविध रूपे आहेत असे आपण म्हटले की मग भाववृत्तींची काही प्रवास-

चित्रे त्यातून अनुभवायला मिळतात का ही भूमिका तपासून घेऊ शकतो. प्रवासचित्रे असे म्हणताना अनुभवाची अशी दोन टोके इथे पाहायला मिळतात का ? की त्या दोन टोकांना सांधणारी एक सरळ अथवा वक्र अनुभवरेषा उमटलेली आहे. त्या दोन अनुभव टोकांच्यामध्ये जी प्रवासचित्रे दिसत असतील ती अर्थातच सम किंवा व्यस्त असतील. मला वाटते अशी दोन अनुभवटोके ' ग्लोरिया 'त अनुभवायला मिळतात.

भटकतोय मी
पिवळ्या जर्द गवताळ मैदानात
......
पाहातोय पक्षू
पिवळी जर्द फुलपाखरं उडणारी गवतावर
ही एका टोकातील मनाची अनुकूलता
तरीही दिवस उगवतातच
व्यवहार स्वच्छ दिसतात
हृदयच अखंड टिकटिकत असतं
पण मनात साद नाही, दाद नाही, आवाज नाही
नुस्तं सूर्याखाली
सर्वदूर पसरलेलं जळकं गवत
आणि काही पक्ष्यांची पिसं

या अनुभवाच्या विमनस्कतेच्या रूपात दुसऱ्या टोकाशी अवस्थांतरित होते. ' गवत ' ही प्रतिमा दोन्ही टोकासंबंधित अनुभवांचा विलक्षण अर्थ देणारी आहे. या दृष्टीने पहिल्या आणि शेवटच्या भागांना विशिष्ट भाववृत्तीचा अर्थ आहे. हे दोन भाग वरील दोन टोकांचे वाचक आहेत असेही आपण म्हणू शकू.

मधल्या सर्गामधली धुरींची जी कविता आपण अनुभवत असतो तिचा इत्यर्थ, "—त्यांची कथात्म फिक्शनल बैठक. मराठी कविता बहुतांश लिरिकल आहे. परंतु तुमच्या कवितांमध्ये केवळ मूड, प्रतिमांच्या साखळ्या अथवा स्टेटमेंट नसून नेहमी एक गोष्ट सांगण्याचा आविर्भाव असतो, एक फिक्टिव्ह सिच्युएशन असते." याच स्वरूपाचा असू शकतो. या फिक्टिव्ह सिच्युएशनमध्ये कवीचे संपूर्ण व्यक्तित्व गवत, झाड, पक्षी, फुलपाखरे आणि ती यांच्या भावसंबंधासहित परिक्रमत असते. इथे फिक्टिव्ह सिच्युएशन आहे, वस्तुवस्तूंमधील भावसंबंध आहेत, परंतु ही कविता नाट्यगीतात्मक होऊ शकलेली नाही. सेंटिमेंटॅलिटीतून येणारी भावविवश नाट्यात्मकता तिच्यात नाही हे त्याचे कारण. या सेंटिमेंटॅलिटीची शक्यता जिथे निर्माण होण्याच्या बेतात आहे असे दिसते तिथेच नेमकी कविता संपून जाते. मला वाटते हे यश एका चित्रकाराच्या प्रकृतीचे आणि दूरस्थ दृष्टिकोणाचे असू शकते.

" तेव्हा दोन्ही हातांनी गच्च झाकून माझे लज्जित मुख
जाऊ लागतो स्वतःच्याच आयुष्याच्या अंधार क्षितिजापार
दिशा हरवलेल्या पक्ष्यासारखा
चुकविण्यास ते असंख्य कुत्सित चेहरे
आणि तुझे करुण डोळे " या पंक्ती वाचताना जाणवते.

" सर्व सर्वत्र संमिश्र जाणिवांच्या या पसाऱ्यातून " या सर्व कवितांचा जन्म झालेला आहे. या संमिश्रतेचे तरंग, हर्ष, यातना, विमनस्कता, जहाजी एकाकीपण यांच्या साधारणतेतून आपल्या मनाशी येऊन भिडतात. " मी सारखा स्वतःला एक गोष्ट सांगत असतो" या घटनेत सर्वच विश्वघटकांचा समावेश असतो. उचित-अनुचित, कोवळ्या-राठ, आकर्षक–भयप्रद, मानवी-अमानवी अशा आणि अशांसारख्या सर्वच प्रत्यही घडणाऱ्या अटळ घटनांचा संस्कार ' गोष्टी 'त असतो. परंतु ती ' गोष्ट ' मात्र कधीच स्थूल होत नाही. कारण तिच्या निर्मितीचे असे दोन कणे आहेत.

माझ्या नेणिवेतील सर्व तरंगांचा केंद्रवर्ती
तो चिमुकला पक्षी

आणि

माझ्या अनुभवांची रास खेळणाऱ्या सर्व शब्दताऱ्यांशी
मी असंख्य रूपांनी रत होतो
आणि तरीही दूर उभा राहून सर्व विश्वात
माझ्याच एकटेपणाचे सूर भरतो.

इथं ' एकटेपण ' याचा मर्यादित अर्थ घेऊन चालत नाही. संपूर्ण व्यक्तित्व असा त्याचा अर्थविस्तार केला पाहिजे. आणि तो आपोआप होतोही.

' ग्लोरिया ' मधील सुरुवातीच्या सर्गांमधील सतेज होत जाणाऱ्या हिरव्या सावल्या क्रमाक्रमाने विमनस्कतेची अशी अवस्था गाठतात की त्या सावल्या काळोखमय होऊन एका स्तब्धतेच्या वातावरणात नेऊन सोडतात.

मला आता कीड लागू लागली आहे
काही काळातच मी गळून पडेन.

ही आतून पोखरून जात आहोत ही जाणीव, संभाव्य संपलेपणाची अंताची जाणीव.

पक्ष्यांच्या बागा कुठं गेल्या ? पारव्यांचे घुमणे ? फुलांच्या ओंजळी अशा प्रश्न-भावातून अधिक शोकात्मक बनत जाते.

धुरींचे अनुभवविश्व इतकं संपन्न आणि भिन्नरूपी आहे की, त्यातून येणारी ' ग्लोरिया ' नामक संग्रहित कविता पारंपरिक घाटाची उरत नाही. ' गोष्ट भावने 'तून

मिळालेला तिचा घाट तिच्या अनुभवविश्वाचाही असतो. लयीचा घाट मात्र सुस्त अजगरासारखा आहे. कधीच आणि कुठेही भावविवश न होणारा. हे सौस्य धुरींचे आहे. नवीन आहे.

२

'डिसेंबर आणि इतर कविता' (अनिरुद्ध कुलकर्णी) वाचून झाल्यानंतर त्यातील बऱ्याच प्रमाणातील अपरिचिततेमुळे सरावलेल्या सवयींना बधिरता येण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. ही कविता एका वेगळ्या विश्वात नेऊन तेथील अपूर्वतेचा प्रत्यय आणून देते. त्या विश्वातील धूसरता, हरवलेपण आणि एकाकीपण संग्रहाच्या मुखपृष्ठात अत्यंत ठळकपणाने दृक्संवेदनांचा भाग होतात. विश्व म्हणत असताना अर्थातच ते अनुभवविश्व असते. हा अनुभव ज्या व्यक्तित्वाच्या रंध्रातून स्रवतो आहे त्या व्यक्तित्वाचे एक अत्यंत संगत दर्शनही या कवितांमधून होते, हे व्यक्तित्व असंगत-विसंगती वैशिष्ट्यांनी सिद्ध झालेले दिसत असले तरी ह्याचे कलात्मक दर्शन मात्र संगत असते.

खरे म्हणजे मला असे म्हणायचे असते की, या संपूर्ण कवितांमधून एका नायकाच्या मनाचे विविध परिमाणासह जबरदस्त दर्शन घडते. या नायकाच्या मनाची व्यामिश्रता

$$\frac{2n\left(Mgh - \frac{1}{2}M_0 - F\right)}{\left(MW + W\left[t_2 + At - t_1\right]\right)}$$

या एका गणितीय रूपात व्यक्त होते असे म्हणता येईल. हे सूत्र मानसिक क्रिया-प्रक्रियांच्या माध्यमातून समजावून घेण्यास मीही असमर्थ आहे. परंतु सूत्रातील घटकांच्या सांकेतिक रूपांशी मी परिचित असल्यामुळे त्यामधील संगत व्यामिश्रता जाणवून घेऊ शकतो. ही अशी व्यामिश्रतेतील संगतता एक मनाची असंगत विसंगतता व्यक्त करीत आहे. या संग्रहातील अशा प्रकारचे रूप नित्याच्या सवयीपलीकडचे आहे म्हणून ते मराठी कवितेला नवीनही आहे.

हा नायक एका अतर्क्यतेशी बांधला गेला आहे. या नायकाला स्वतःचीच नियती आहे. या नियतीचा आणि अतर्क्यतेचा नातेसंबंध प्रत्ययाला येऊ शकतो. ही भोवतालची व्यवहार्यताच कदाचित्—

पण करार एकांतात होईल
आणि एकट्याशीच होईल

त्याला त्याच्या मनाला अशा प्रकारच्या अटळ वैफल्यापर्यंत नेत असावी, परंतु हा एकांत भावनिक नाही. या एकांतात स्वतःची व्यर्थता, क्षणाची व्यर्थता, जगण्यातली यःकश्चितता या नायकमनाला जाणवते. स्वतःचे रितेपण तो याच एकांतात भरून घेतो आहे. याही पलीकडच्या एका ताटस्थ्याची जाणीव याच एकांताला आहे.

रडून भागत नाही जसं हसून भागत नाही
नेमून दिले काम दोहोंच्याही पलीकडे आहे
ही कमालीची विरक्तता असल्यामुळेच
नांगी स्वतःचीच स्वतः मारून घेतोय मी

या आत्मवेदनेपर्यंत येऊन तो पोचतो. स्वतःच्या व्यक्तित्वालाच तो अभिव्यक्त करू पाहतो आहे.

मी मात्र चरित्रहीन
अकलंकित ना नवा, ना जुना
परिघाप्रमाणे प्रारंभहीन, अंतहीन

शोकात्मिकेतील नायकाप्रमाणे ही सर्व प्रारंभहीनता, अंतहीनता जाणवते. अनुभवांची अर्थपूर्णता याही एका पातळीवरून मराठी कवितेत जाणवते आहे.

' मेणबत्त्यांच्या विझण्यातून वावरणारा ' अनपेक्षित परिस्थितीच्या प्रतिकूल नश्या विसंगत नश्या अनुभवणारा हा नायक संयत मनाचा आहे. तीच संयतता कवितेतील अनुभवांना मिळाली आहे. या अर्थाने ही कविता गतिजड आहे. या कवितांना म्हणूनच गतिजडतेची अत्यंत संथ लय आहे. ' धुपून जावे ज्याच्यासाठी असे प्रेमाखेरीज नसणे. दुसरे मनाजवळ ' असे असूनही ही जडता टिकली आहे. ही जडता अनुभवाची नसून अभिव्यक्तीच्या रूपाची आहे. ही जडता काही कवितांमधील लांबलचक ओळींमधून हृदयपातळीवर अनुभवता येईल. ही जडता नायकाच्या व्यक्तित्वाच्या चैतन्याशी निगडित असल्यामुळे ती अचल नाही. ही दगडातील जडता नाही.

' इन्शुअर्ड ' पलीकडच्या स्वतःच्याच जुन्या-पुराण्या चिरंतनत्वाचा शोध हा नायक घेतो आहे.

आंदोलनांनी आभाळ कसे भरून आले आहे
आसवांना बाजूला सारून मी बघू पाहतो आहे

ही त्याची भूमिका आहे. स्वतःला तो निर्विकार चंद्ररुपात पाहात आहे. 'अव्याहत वाढणाऱ्या दुःखांच्या मालिकेत ' तो असूनही तो निर्विकार आहे. या अर्थाने तो आत्मातीत होत आहे.

या सर्व कवितांमधून एका व्यक्तित्वाचे, नायकाचे, व्यक्तिमनाचे दर्शन घडते असे म्हणत असताना आणखीही वेगळेच म्हणायचे असते. व्यक्तित्वातून आलेली संवेदनशीलता तर अभिप्रेत असतेच; त्याच बरोबर या कवितांमधील अनुभव भिन्नस्तरीयता असलेला आहे, व्यामिश्र आहे, नायकासारखाच काहीसा निगूढ आहे हेही दिसते. या सर्वांत नवीनता आहे.

अनिरुद्ध कुलकर्णी यांच्या कवितांमधील प्रतिमांचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे घटनात्मकता. उदा. तळापर्यंत समुद्र शोषून लालभडक झालेले ढग जसे

समुद्राच्याच अंगावर रेलल्ेले त्याप्रमाणे
आपलेच रक्त पिऊन ह्या लाल शाली
थंडपणे आपल्याच हाडांवर पसरलेल्या आहेत.

या कवितांच्या निमित्ताने मराठीत एक वेगळी, न आवडणारी तरीही महात्मता वाळगणारी, कविता स्थिर होऊ पाहात आहे. देश-परदेशीय पुराणकथांमधील बराच भाग अभिव्यक्तीसाठी कधी प्रतिमा पातळीवर तर कधी प्रत्यक्ष अनुभवाच्या स्वरूपात अवतरला आहे. त्यामुळेही येणारा अवजडपणा नाकरता येत नाही. अनेक वेळा तर प्रतिमांचा नुसता ढीग असतो. अशा सर्व प्रतिमा विशेषणरूपिता असतात. हा दोष नसला तरी दोषस्वरूप नक्कीच आहे. बाकी काहीही असले तरी 'डिसेंबर' एक नवीच चाहूल आहे.

३

'रानातल्या कविता' नंतरचा 'वही' हा महानोरांचा दुसरा संग्रह. निसर्गालाच प्रत्यक्ष संवेदनशील व्यक्तित्व मिळवून देण्यामध्ये महानोरांची कविता रमलेली आहे. इथं निसर्गकविताही आहे. निसर्गप्रतिमाही आहेत; निसर्गाचे विभ्रमही आहेत; आणि खरं म्हणजे यांपैकी इथं काहीच नाही. काहीच नाही याचा अर्थ काही तरी वेगळे आहे. निसर्ग आणि कविमन यांच्या नात्यातली प्राणलितता इथे आहे. तीच प्राणलितता निसर्गाचे संवेदनशील व्यक्तित्व घडवत असते. याच संग्रहातली 'उन्ह' ही प्रतिमा (खरं तर संवेदनशीलताच) माणूस आणि निसर्ग यातील भेदच नाहीसा करते. जाणवत असते ती फक्त पार्थिवतेतून आलेल्या संवेदनांची मूलभूतता.

जास्वंदीच्या फांदीवरले उन्ह थरकते
थरकविथरल्या पाण्यावरती तरंग होते
मऊ नाजूक ओठांचे
संथ विलगावे उन्ह
खोऽल बुडताना
नुस्ते पाणी पांघरती
पोरी न्हातीधुती
उन्हे पाण्यात पांगती
हळदी उन्हात झुले चंद्रबन
भादव्याची उन्हे ऐन पोटऱ्यातली हिरमुसली राने

महानोरांची ही सबंध कविता मनाच्या काही विशिष्ट आकारांचा अर्थ लावणारी आणि नंतर त्या आकार-अर्थांचे संवेदनाच्या पातळीवरचे रूप अभिव्यक्त करणारी आहे. या मनाला स्त्रीत्वाचे केंद्र आहे. किंबहुना हे एका मादीचे चिरंतन मन आहे. त्वचेत

आणि त्वचेच्या आड गुंतून पडलेल्या अव्यक्त भावप्रवाहांचा हा कलात्मक शोध आहे असेही म्हणता येईल.

महानोर 'वही 'च्या निमित्ताने पुन्हा एकदा ' रानातल्या कवितां 'चा प्रत्यय देऊ इच्छितात. काय यासारख्या प्रश्नांना उत्तरे देण्याचा दृष्टिकोण इथे नाही. महानोरांच्या कविप्रकृतीतून मराठी कवितेला जे सौंदर्य मिळाले आहे त्याची त्रोटक वैशिष्ट्ये पाहात आहोत.

झिंगलो मी, झांझुलते झाड झालो

या एका ओळीतून Personification च्या पलीकडची सर्व नाती अनुभवता येतात. हे झिंगण पाऊस पाऊस आणखी पाऊस झेलताना झिंगून जाणे असे आहे पाऊस झेलतानाचे झिंगून जाणे एका अर्थाने वेहोपी आहे. हीच वहोपी झाडाची आहे. ' झांझुलते ' ही त्याची (कविझाडाची) मनोवस्था आहे. ' झ ' ची पुनरावृत्ती झपाटून टाकणाऱ्या झिंगलेपणाची दृश्यता आहे.

एकेका शब्दामध्ये एखाद्या संपूर्ण अवस्थेची, घटनेची सूचकता साठवलेली असते. अर्थात तो शब्द स्वयंपूर्ण कवितेच्या क्रमातला असतो. सुटा नसतो. या दृष्टीने एक कविता मुद्दाम पाहण्यासारखी आहे. त्याच कवितेतून हेही जाणवून जाते की हे कविमन सतत जिथं म्हणून नवसर्जनात्मक घटना आकार घेत असेल तिथं त्या रूपाचा कलापूर्ण शोध घेत असताना दिसते. निर्मिति-प्रक्रियेतील सुट्या अवस्थांचा आणि संपूर्णतेचा हे मन पोत विणत असते. तो पोत त्या कवीचे मनही असते.

नागीण मैथुनात मग्न
नग्न नागाच्या विळख्यात
स्वस्थ
सळसळते
अंगांग सगळे
आसमंत विसरून
सुस्त
जडावलेल्या डोळ्यांच्या प्राणात

पहिल्या दोन ओळीत एक घटना, नंतरच्या एका ओळीत दुसरी घटना, त्यानंतरच्या तीन ओळींत तिसरी घटना आणि शेवटच्या दोन ओळींत चौथी घटना असे हे रतिचित्र आहे. इथे घटना अवस्थासूचक आहे. या घटनांमधील क्रम मैथुनाचा आहे. पहिल्या घटनेत तिची मग्नता आणि त्याचा विळखा ही अवस्था, दुसऱ्या घटनेत 'स्वस्थ', इथे देहार्पणातील अनुकूलता आणि अनुकूलतेच्या गोड लहरी आहेत. ही तिची अवस्था. तीन ओळींतील तिसरी घटना मिथुनक्रियेतील अत्युत्कटता. ' आसमंत विसरून ' ही

वेढोरी आहे. मैथुनाच्या संपूर्णतेकडे झुकलेली. ही संपूर्णता 'सुरत' या शेवटच्या घटनेत आहे. या संपूर्णतेच्या फलिताची शक्यता 'जडावलेल्या डोळ्यांच्या प्राणात' अनुभवता येईल.

ही महानोरांची ताकद मला मोठी वाटते. अर्थात ती कोणालाही मोठीच वाटावी अशी आहे.

४

गोविंद कुलकर्णी यांचा 'अनिमिष' हा पहिलाच कवितासंग्रह. कमीत कमी शब्दांचा इथे वापर होताना दिसतो. कविता लहान आहेत. बाह्याकाराने. तिच्या आंतरिक आकाराचा आवाका खूपच विस्तारत जाऊ शकेल असा आहे. या निर्मितीत वृत्तिगांभीर्य आहे आणि म्हणून अर्थपूर्णताही आहे.

आभाळ, काळोख, क्षितिज, पाऊस, माती, डोळे, झाड, वाटा, सांज यांची परस्पर नाती इतक्या विविध पातळीवरची आणि व्यामिश्र जाणवतात की त्यांचा आपण एक संपूर्ण व्यक्तित्व म्हणूनच विचार करायला पाहिजे. आणि मग आपोआपच हे व्यक्तित्व एका कवीचे आहे हे जाणवू लागते. वरील संपूर्ण घटकांचे मिळून जसे एक व्यक्तित्व जाणवते तसेच प्रत्येक घटकालाही एका व्यक्तित्वाचा संपूर्ण अर्थ मिळालेला आहे हेही प्रतीत होते.

काळोख : काळोखासारखा

अशी एक कविता आहे. इथे काळोखाचे अर्थ काळोख म्हणून तर बदलत असतातच! तथापि व्यक्तित्व म्हणूनही त्याचे अर्थ संदर्भाने निराळे जाणवतात. हे अर्थपापुद्रे इतर कवितांच्या मदतीने सोलावे लागतात. या अर्थाने यातील संपूर्ण नव्हे, काही कविता एकमेकीत रुतलेल्या आहेत. म्हणूनही कदाचित सर्व कविता एक दीर्घ कविता वाटत असावी.

पहिला काळोख व्यक्तित्वाचा अर्थ असलेला तर दुसरा घटनेचा अर्थ असलेला. हे व्यक्तित्व आणि ही घटना वेगळी उरत नाही. 'सारखा' हा प्रतिमावाचक शब्द आपण विसरून जातो. काळोख हे मग एका कवीचे व्यक्तित्व असते. मनाचा तो कॅनव्हॉस ठरतो. परंतु या काळोखाचे अर्थ कोणते असतात. त्याची अर्थपूर्णता काय ?

मातीचे आकाश
मनात उजळे
काळोखात जळे दुःख माझे

हा काळोख जळत्या दुःखचित्राचा कॅनव्हॉस आहे. तसाच दुःखाच्या जळण्यात तो उजळतो आहे. या अर्थाने हा काळोख प्रकाशमान आहे.

काळोखाच्या विळख्यात उभे अस्तित्व कोरडे

काळोख ह्या घटनेचे आकलन व्यक्तित्वासाठी 'विळखा' आहे. इथे एक काळोख दुसऱ्याशी विसंवादी आहे. अशा काळोखात अस्तित्वाची कोरड वाढत जाते. हे अस्तित्वही काळोखच आहे, म्हणून ही कोरड काळोखाचीच आहे.

तहानलेल्या काळोखाची पुढे रिकामी ओंजळ

इथे व्यक्तित्वाचा अर्थ काळोख व्यक्त करतो, तृषार्ततेबरोबरच रितेपणही जाणवते. ही आर्तता आणि हे रितेपणही गोविंद कुलकर्णी अर्थपूर्ण रूपात अनेक कवितांमधून जाणवून देतात.

चौबाजूने विस्तारलेल्या क्षितिजजड काळोखात

दुसरा काळोख गुदमरताना दिसतो. हे गुदमरलेपण काळोख काळोखात सलग होण्यातून येते. काळोखांची भिन्नता उरत नाही.

डोळ्यांत ......ओंजळीत भरुन वाहणारा
काळोख.........काळोख

असं काळोखव्यापी हे व्यक्तित्व आहे.

बुडून गेलेला मी...माझे डोळे

या एका अवस्थेत पुन्हा एकदा काळोखाची अभिव्यक्ती

तेव्हाही दिवस दिवस नव्हते
काळोख ! काळोखासारखा

अशा रूपात होते. काळोखाला दिवसांचा अर्थ आहे. हा विरोध अर्थपूर्ण आहे. ही व्यस्ततेची जाणीव व्यक्तित्वातून आलेली असते.

या काळोखाचा, व्यक्तित्वाचा कणा दुःखाचा असतो. इथे जाणवतो अबोल दुःखाचा. अर्थात हे दुःख जखमेच्या उघडेपणाची आयुष्यवेदना देते. रितेपण, एकाकी अवस्था, थिजून गेलेल्या भावना ही दुःखाची गतिचक्रे आहेत. काळोखाला हाही एक अर्थ असू शकतो.

या सर्व मानसिक उदासीनतेतून मला ओढीची दोन केंद्रे सापडतात—अतीतता आणि आर्तता.

व्यक्तित्व आणि भोवतालचे संपूर्ण ओलांडून जाण्याची अवस्था मनाला आकार देऊ लागते. आर्ततेमुळे अतीत व्हावे असेही असेल :

पैलतीर बुजताना आर्त किंकाळी फुटली

ही अतीतता पाण्यापलीकडच्या सायंकाळची, चांदण्याच्या पैलतीरी उभ्या असलेल्या रात्रीची, दूरतेच्या सीमेवरची, पंखापलीकडची आणि पार क्षितिजापलीकडचीही आहे. आणि ही आर्तता नभाची, संध्येची, पावसाची, फडफडीतली, रानातली आहे. अर्थातच या अतीततेला आणि आर्ततेला मन माखलेले आहे. याच मनातून शेवटी प्रश्न उमटतो :

गाण्यानंतरची शांतता
गाण्याआधी कुठे असते !

याचेही उत्तर व्यक्तिमत्वातच सापडू शकते. 'आधी' आणि 'नंतर' यांची 'गाणे' सीमा असेल तर 'शांतता' ही एकीकडे अटळ अवस्था आहे, तर दुसरीकडे अटळ परिणाम आहे, असेही म्हणता येईल. 'शांतता' ही घटना 'गाणे' नसणे, असणे आणि संपणे यांच्या पार्श्वभूमीवरील क्रमाने गडद किंवा फिका होत जाणारा रंग आहे.

या अशा रूपातल्या जाणिवा 'अनिमिष'मध्ये अर्थपूर्ण होत जातात.

५

शंकर वि. वैद्य हे कविमन प्रामुख्याने कालाची परिमाणे जाणून घेण्यात मग्न आहे. त्या कधी त्याला कालरेषा वाटतात तर कधी कालघनता अनुभवायला मिळते. कालजाणीव केंद्र असून हे कविमन त्याच्याभोवती प्रेयसीच्या परिघात फिरत आहे. किंबहुना कविमन, प्रेयसी आणि काल यांची तीन गतिमान वर्तुळे आहेत. एकात एक गुंतलेली. आणि एकातून दुसरे बाहेर पडणारे. बाहेरून आत येणारे. कविमन आणि प्रेयसी यांचे आंतर्वर्तुळ एकरूपात जाणवताना त्यांच्याभोवतालचे कालवर्तुळ त्यांना नियत करत असते. कालातीत ही एकरूपता होऊ शकत नाही. होऊ शकलेली नाही.

क्षणाक्षणांच्या गुंफणीतून काळ सिद्ध होत असतो. हे क्षण जसे विविध असू शकतात तद्वतच त्यांची रूपेही अगदीच वेगळी असून सुटी सुटी अलग असू शकतात. ही क्षणांची अलगता कविमनाच्या धाग्याने सलगतेत गुंफता येते; नाही असे नाही. परंतु या क्षणाला हे कविमन कसे साकार करते हे पाहणे महत्त्वाचे. हा क्षण भीतीचा, प्रीतीचा किंवा स्वप्नाचा किंवा कसलाही असू शकतो. या क्षणात कालाचे कुठले रूप आहे हे ज्याचे त्यांनी जोखायचे असते.

लक्ष शहाऱ्यांचे थवे
रक्त भेदून उडाले

हा असा भीतीचा क्षण त्यांनी 'थव्या'च्या मदतीने नोंदवून ठेवला आहे.

क्षणाची गूढता, अर्थातीतता मनास अधिकच घेरून असेल तर मग मन त्याच्या सीमेवर

मनी कालवते खोल परी पुरे न कळते
फक्त प्रकाशरेषेची चीर अंधारा पडते

या रूपात रेंगाळत राहते. क्रियाप्रक्रियांना देखील क्षणात नवे अर्थ मिळत जातात. नव्या अर्थांची मीमांसा जिथे थकून बसते तिथे क्षणाला पुढे केले जाते. क्षणच या अर्थाने नियती असतो :

अनुक्रमणिका

कसे क्षणी भरे मन
क्षणी रिते ओसरून
कशी क्षणापाठीपोटी
भरती नि रितेपण !

हे कविमन प्रेयसीलाच खुद्द काळाच्या रूपात पाहते. काळाचीच एक एक निरी तो उकलत जाऊन थकतो. ही गूढता त्याला दिपवून टाकत असते. कालप्रवाहाची जाणीव तो या रूपात घेतो :

आणि अस्तित्वास जाणवत राहतो
धरण फुटलेल्या कालाचा रंग-रुचिहीन प्रवाह
झोंबणारा
जन्माचा थर थर धुऊन नेणार

रंग-रुचिहीन प्रवाह मी लहरींशी निगडित करू शकतो. अर्थातच त्या ध्वनिलहरी असतील. ध्वनिलहरीत रंग-रुचीचा प्रश्न उद्भवत नाही. हे अशासाठी पाहावयाचे की आपण त्या लहरीकडून ' स्वरा 'कडे येऊन ' कालस्वरा'चा प्रत्यय घेणार आहोत. बंदिश कोणत्याही रूपात असू शकते. प्रत्ययमात्र तिथे स्वरांचाच येत असतो. संगत अशा स्वरसंगीताचा. मग कालस्वरात कोणते बंदिशीचे रूप आहे ? याचा शोध कविमनाने घेऊन ठेवला आहे :

कुहू...कुहूचा संतत ताल
दोन कुहूंच्या मधुनी काल
संथपणे ये होऊन लाट
आर्त मनाचा भिजवित काठ

ही ' कुहु'ता तरी काय असते ? प्रीतीचीच ती अभिव्यक्ती नसेल का ? असेल तर मग या ' कुहु'तेला चिरकालत्व मिळते आणि ' दोन कुहू ' सूचक बनत जातात. ही ' कुहु'ता अशी सादही आहे की जीमुळे प्राणावरचे कवच गळून पडते.

आपण पाहिलेच आहे की ह्या साऱ्या आकृती (प्रीतीच्या, काळाच्या) तीन बिंदूमुळे नियत होत जातात. बिंदूंचे स्थानांतर झालं की परस्परांची नाती बदलून आकृतीचे रूपही पालटते. असा हा कविमन, प्रेयसी, काळ यांचा गतिमान चित्रपट आहे. या चित्रपटात कविमन प्रेयसीची पार्थिव आकृती अनुभवत असते. कधी न्हाताना तर कधी खिडकीत तर कधी भेटीत ही पार्थिव आकृती संवादी होत असते. या सर्व घटनांमधून प्रीतीचे, आनुषंगिक स्वप्नांचे आणि या दोहोंना जोडणाऱ्या आठवणींचे सुंदर चित्र स्वरबद्ध होत जाते. ही स्वरबद्धता रंगपातळीवरची असते. काळाच्याच भाषेत बोलायचे म्हणजे वर्तमान आणि भविष्य हे भूतकाळाने जोडले जात असल्याचे चित्र दिसते. शेवटपर्यंत हे तीन बिंदू अशा प्रकारे अवकाशाला आकृतीत पकडून ठेवत असतात.

'कालस्वर 'मधून असा मनस्वी कालरूपाचा अनुभव पाहायला मिळत असतानाच काही ठिकाणी मात्र अगदीच भाबडी करुकता अवतरत असते. ती कन्यारत्नचनकृतीसाठीही अवतरत असते. परंतु त्याचा इथे फक्त उल्लेख केला. जोखली आहे ती

जन्म वेत्रीत गुंफीत
आलो आदी बिंदूतून
तुला जन्माची त्या शय्या
संगतीस माझे मन

ही मनस्विता. (आणि खरे तर कालस्विताही)

६

'इंद्रियोपनिषद' मधून व्यक्त होणारा जीवनानुभव वेगळीच जाणिवाकेंद्रे घेऊन अवतरत आहे. इंद्रियाचे उपनिषद असे म्हणताना प्रकृतिगंभीरता असल्यामुळे त्याकडे तेवढ्याच मनस्वीपणाने पाहावे लागते. जीवनातील अशी काही व्यस्त चित्रे या मनाने न्याहाळलेली आहेत, ती त्याच्यातून रुजून वर आलेली आहेत, की त्यांचा उच्चार केवळ मांसासारखा झाल्यास नवल नाही. औचित्याची त्वचा त्या मांसावर एक तर चढवणेच अवघड; चढवूच असे ठरवले तर ते उच्चार गुदरमतील. म्हणून ही संपूर्ण अभिव्यक्ती या अर्थाने त्वचाहीन आहे. या त्वचाहीनतेतच तिची प्रामाणिकता आहे.

ही जीवनातील व्यस्त चित्रे अंगभूत असलेल्या 'भोवताल'ची जशी आहेत त्याप्रमाणे ती स्वतः कविमनाचीही आहेत. इथे या व्यस्ततेचा आत्मा मानसिक विरोध आहे. या दृष्टीने 'सूर्यसूक्त' आणि 'निशासूक्त' ही अनुभवाची दोन परस्पर विरोधी रूपे पाहता येतील.

'मला नरक पाहू दे ईश्वरा' यासाठी शोकगीत अवतरते. नरक नरकासारखाच असेल तर तो बीभत्सही नसेल. 'पापपुण्यापलिकडचे' आधार स्वतःसाठी जिथे हवे असतात तिथे दृष्टिकोण खोलवरच्या चिंतनाचा असतो. तिथे ओळखीचे स्तन आयुष्यदाते ठरतात.

'ईश्वरा मला निर्माण का केलेस ?' या प्रारंभापासून 'आम्हाला निमंत्रण देणाऱ्या मरणाच्या अटळ हाका कुठे आहेत' अशा अंतापर्यंतच्या सर्व अवस्थांना प्रश्नरूप मिळत गेले असल्यामुळे कवीच्या वेगळ्याच प्रकृतिगंभीरतेचा प्रत्यय येत जातो. मन्रो आणि गुरुदत्त या दोन अतीव भावनिक घटनाही मग या पार्श्वभूमीवर अर्थपूर्ण होतात. मेरी, कुंती, सुझी आदी कवितांमधून स्त्रीत्वाच्या मूलभूततेचे गंभीर चिंतन व्यक्त होते. याच गांभीर्यातून प्रेमानुभवाचे देखील निवेदन येते निवेदन म्हणून नव्हे.

स्वप्नाहून उत्कट तिच्या स्तनांच्या आठवणी मी हरवून बसतोय
या कविमनाच्या इंद्रियाभिमुखतेला

आणि ती गेली मग त्या सादांच्या दिशेने .नेहमीसारखी व्याकुळ होताना दिसली नाही

पापपुण्य नीतीअनीती दारू चरस अफू भांग

मी कशात हरवू सर्वस्व ईश्वरा कशात—

या प्रतिक्रियेपर्यंत यावे लागते. असे येत असताना काळसेकरांनी स्वत्व टिकवले आहे. सर्वार्थाने.

७

मायकॉव्हस्की यांच्या कवितांचा श्री. सदानंद रेगे यांनी केलेला 'पँट घातलेला ढग' हा अनुवाद आहे. मात्र अनुवादासंबंधी चर्चा होणार नाही. प्रामुख्याने जे पाहायचे आहे ते आहे, मायकॉव्हस्की यांच्या अनुभवविश्वाचे दर्शन. ती आहे मायकॉव्हस्की यांची कविता.

अनेक कवितांमधून मायकॉव्हस्कींची कवितेविषयीची जाणीव व्यक्त झाली आहे. इतर सर्वच जाणिवांप्रमाणे तीही मायकॉव्हस्कीच्या मनाच्या प्रचंड गतीनिशी व्यक्त होते. उपहास–उपरोध आणि चित्तवृत्तीतील गंभीरता या दोन घटनांमधील सीमालगतता या दृष्टीने पाहण्यासाठी काही ओळी देता येतील :

पूर्वी मला वाटायचं
पुस्तकं अशी तयार होतात
एक कवि येतो
नि अलगद आपले ओठ उघडतो
अन् एकाएकी त्या मूर्खाच्या अंगात येतं
अन् गाण्याचा स्फोट होतो—
माफ करा !
पण असं दिसतं की
एखादं गाणं करण्यापूर्वी
कवींनी खूप भटकलं पाहिजे
आपल्या राठ, भेगा पडलेल्या पायांनी

'माफ करा !' ही सीमा आहे. तसेच हे दोन शब्द गतिस्थळं आहेत. पूर्वी प्रचंड गती आहे. नंतरही ती टिकते. अर्थात मनाची गती. अभिव्यक्तीची गती.

नाजूक आत्म्यांना उद्देशून बोलताना
तुमच्यासारखे लोक
सर्जक असतील
तर साऱ्या कलेवर मी पचकन् थुंकतो

अशी प्रतिक्रिया व्यक्तवून तो स्वतःचा दृष्टिकोणही मांडत असतो. सूर्यही फिका पडेल अशी त्याची आत्म्याची सोन्याची शेतं आहेत. खरं म्हणजे तो सूर्यपुत्रच आहे.

सूर्या !
माझ्या जन्मदात्या !

निर्मितीसाठी एका संघर्षातून, प्रक्रियेतून जावे लागते. सभोवतालच्या अटळ परिस्थितीची मनावर जी चित्रे उमटतात त्याचे रूप असेही असू शकते :

मी असतो जेथे वेदना असते—सर्वत्र;
अश्रूच्या प्रत्येक थेंबावर
मी स्वतःला घेतलंय खिळे मारून क्रुसावर

ही व्यक्तित्वातील व्यस्तता झाली. ती फुटून बाहेर आल्यानंतर एक नवीन रूप दिसते:

आज पितळेच्या मुठींनी
जगाचे तुकडे तुकडे व्हायला हवेत
कवटीच्या आत !

मात्र ही आंतर्बाह्यता तुटक सीमापीडित नसते. हाच एक असा आत्मा आहे जो आंतर्बाह्य एक होऊ शकतो. नुसतेच...नुसतेच ओठ होऊ शकतो. ही मायकॉव्हस्कीची कणखर काव्यदृष्टी आहे. अनेक कवितांमधून त्याच्या काव्यदृष्टीची विविध रूपे अनुभवायला मिळतात. त्याची स्पष्ट अशी भूमिका आहे. ती अनेकदा प्रचारकी वाटूही शकेल :

पण मी
काव्याच्या आकाशातून
सूर मारतो कम्युनिझममध्ये
कारण
त्याच्याशिवाय
प्रेमाची भावनाच उद्‌भवत नाही माझ्यात

इथे निर्माणभूमी कम्युनिझम असू शकते. मात्र प्रेमभावना आणि काव्यनिर्मिती यांच्या संबंधाची अपरिहार्यता मोलाची आहे. आणि ती तशी असल्यामुळेच ही माणसांची गाणी होतात. माणसाच्या सर्व रूपांसारखी :

मोहरणाऱ्या सत्‌च्या अस्तित्वावर माझा विश्वास नाही.
पुन्हा गाण्यामधून स्तोत्रं गातो मी.
माणसांची इस्पितळातील खाटांसारखी मोडकळलेल्या.

मोहरणाऱ्या सत्‌च्या अस्तित्वावर विश्वास नसला तरी प्रीतीतील पार्थिवतेवर नक्कीच विश्वास आहे. मारीयाशी जो हृदयसंवाद होतो त्यामध्ये या पार्थिवतेचे दर्शन

अनुक्रमणिका




होते. माणसांची स्तोत्रे पुन्हा माणसाचे स्तोत्र होत जाते आणि उरतो केवळ मायकॉव्हस्की. प्रीतीची प्रत वेगळी असेल. पण भाषा मात्र प्रीतीच्यापलीकडे जाऊ शकत नाही. तिथे

माझं प्रेम
खरं आहे चिरंतन आहे

याचा प्रत्यय येऊनही; अस्तित्व स्वीकारुन—नाकारुन ईश्वराला प्रश्न विचारावाच लागतो.

पण वेदनादुःखाविना
एखाद्याला बिनदिक्कत
चुंबन; चुंबन चुंबन घेता येईल
याची काळजी तू काळजी तू का घेतली नाहीस ?

मायकॉव्हस्कीच्या कवितेत ढग ही प्रतिमा विविध ठिकाणी अर्थपूर्ण रूपात अवतरत असते :

तो पाहा. . .तो पलीकडे माझा आत्मा
फाटलेल्या ढगाच्या चिंधीचिंधीत
टंच भरलेल्या ढगासारखं
सारं जग आपण काढू धुवून

आणखीही ओळी पाहता येतील. विचारासाठी तूर्त एवढ्या पुरेत. 'पँट घातलेल्या ढगां'चे व्यक्तित्व ढगाचा आत्मा बाळगून असते. त्याचे चिंधीपण एकीकडे जाणवते आणि संबंध जगाला–विश्वाला धुवून काढणारे भरलेपण, गच्चपण जाणवते.

भाववृत्तीच्या विशिष्टत्वाचे दर्शन घडविणाऱ्या प्रतिमाही आपल्याला पाहता येतील. सुसंगत मानसिक क्रियाप्रक्रियांचा तर तो भाग असतोच, तथापि अभिव्यक्तीचा प्रचंड वेगही त्या प्रतिमांना असतो :

ढग
अंन् आकाशातील इतर ढगाळ वस्तू
गडबडा लोळायला लागतील वेड्यापिशा होऊन
अन् दिसेनाशा होतील
आकाशाविरुद्ध संप पुकारुन
पांढऱ्या गणवेशातील कामगारासारख्या.
किंवा
आकाशाच्या हातात आहे विद्रोहांकित नक्षत्रांचा झुपका

विद्रोह अत्यंत सरळ भाषेतही मायकॉव्हस्की बिनदिक्कतपणे व्यक्त करतो. ती लढ्याची, युद्धाची भाषा असते आंतरिक संघर्षाचा तो बाह्य आणि उत्स्फूर्त परिणाम आहे असे म्हणावे लागते :

हे भटक्यांनो हात काढा खिशातून आधी—
घ्या एखादा दगड, सुरी किंवा बॉंब;

दोन स्तरांवर मायकॉव्हस्कीच्या अभिव्यक्तीच्या वेगाचा प्रत्यय आपणास येतो. एकीकडे रक्ताची चित्रे लावण्याची प्रतिज्ञा आणि स्पर्धा आहे, तर दुसरीकडे

तरी प्रेमाचे शब्द कधीच जुने होत नाहीत
ही चिरंतन जाणीव आहे. आणि म्हणून
आयुष्यभर मी ओढीत आलोय
लक्षावधि प्रचंड विशुद्ध प्रेमप्रकरणे

ह्या यात्र जाणिवेचा परिपाक असावा. अटळ असा. मरीशा त्याचे एक रूप आहे.

८

'तुलसीदल'मधील कविता वाचताना एक वैशिष्ट्य प्रामुख्याने जाणवले. या कवितेला नैसर्गिकपणे कथनपातळी लाभलेली आहे. प्रेमाकुल मनातून या कथनाची अभिव्यक्ती होत आहे. कोणाच्या तरी अस्तित्वाच्या सान्निध्यात या कवितेतील मन इतके उजळून निघते की मानसिक उत्कटतेला शब्द फुटतो आणि कथनपातळीवरून प्रेमगर्भ संवाद हळूहळू जन्म पावून आवेगापर्यंत त्याचा प्रवास होतो. या मनाने घेतलेल्या प्रीतीच्या अनुभवचित्रांची ही अभिव्यक्ती ठरते. थोडक्यात आपण असे म्हणू शकतो की, 'तुलसीदल'मधील कविता मुख्यत्वे करून प्रेम-कविता आहे. (कवितांचे वर्गीकरण मला स्वतःला मान्य नाही. अनुभवाच्या वर्गसीमेत वावरू न इच्छिणाऱ्या अनेक कविता मराठी काव्यप्रांतात आहेत. कविता समजून घेण्याच्या मर्यादेतच आपण ही प्रेमकविता, निसर्गकविता वगैरे म्हणत असतो. वस्तुतः ती कविताच असते.)

'तुलसीदल'मधील प्रियेचे मन हे स्त्रीमन आहे. म्हणून त्या मनाला स्त्रीत्वाच्या जशा मर्यादा आहेत तद्वतच भावाकुल होऊन बोलण्याची सवय आहे. स्वतःच्या मनामधली चित्रे ती फार स्पष्टपणाने आणि तरीही समजुतदारपणाने कोणासाठी तरी रेखाटत असते. आपल्याच मनातील आंदोलनांवर ती आरूढ होऊन आपल्याच विषमयतेचा (आणि प्रेमातील विस्मयतेचा) प्रत्यय घेत असते. 'तुलसीदल' मधील कविता एकाच वेळी मनोगत आहे आणि संवादही. मनोगतातील आत्मोत्कटता तिच्यात अनुभवायला मिळते आणि संवादातील आत्मीयताही. या प्रियेच्या उद्गारातच ती ज्याच्यासाठी उभ्या वस्त्रानिशी निघून आली, ज्याच्या ओंजळीने पाणी प्याली त्या व्यक्तीचेही चित्र तो कुठेही प्रत्यक्ष न डोकावता, आपल्या मनात उमटू लागते. ह्या उभय मनांच्या

उन्मट:चा प्रत्यय अशा कवितांमधून आपल्याला घडत असतो.

'तुलसीदल' मध्ये अशीही काही कविता आहे की, ती अनेक कारणांमुळे मला स्वतःला आवडू शकत नाही. ही माझीच मर्यादा आहे. कवितांच्यामधून काही अपेक्षा (किंवा काही बोधात्मक आशय) प्रगट होऊ लागतात तेव्हा, त्या मनाची उत्कटता मान्य करूनही तिथे कवितेचे चित्र वेगळ्या संदर्भात विरूप होऊ लागते. 'तुलसीदल'मधील अभंग या एका पातळीवरून मला प्रतीत झाले. अर्थातच आपण अशा कवितांचा विचार एका मर्यादेत करत असतो.

'तुलसीदल' मधील कवितांतल्या शब्दांची रूपे अनेक वेळा जुन्या वळणाची वाटतात. पण म्हणून ती दोषार्ह आहेत असे नाही. या अशा शब्दरूपातून प्रीतीची अभिव्यक्ती करताना मनाचा वळणदारपणा आणि मऊपणाही प्रत्ययाला येतो. आपण असे पाहिले की, ही प्रिया प्रांजळ आहे. पण म्हणूनच की काय ती गुदमरूनही गेलेली आहे. ही गुदमरलेपणाची भावना हुरहूर लावणारी आहे.

९

प्रा. श्रीधर शनवारे हे 'उन्हउतरणी'मुळे रसिक वाचकांसमोर एकत्रितपणे आज उभे आहेत. त्यांचा हा पहिलाच संग्रह. एकत्रितपणातून जाणिवांचे प्रतीत झालेले स्वरूप कुठल्या आशयाचे, आकाराचे आहे याची नोंद घेणे, माझ्या मते अर्थपूर्ण ठरते.

प्रस्तावनेत डॉ. द. भि. कुळकर्णी यांनी अनुभवाला एक निश्चित केंद्र लाभलेले आहे असे म्हटले आहे. माझ्या मते ते केंद्र 'भारावलेल्या अथांग अज्ञाताचे' असावे. इथे स्वभावाने पछाडलेल्या कविमनाचा सांधा जसा जुळवता येतो तसेच एका न्यूनार्थाने न्यूनभावनेचे नाते ईश्वर, प्राक्तन, दैव इत्यादींशी लावता येते. या दोन गोष्टी 'निश्चित केंद्राच्या' घटक होत जात असताना दिसत असल्यामुळे ते केंद्र फुटून निघावे असे वाटते. त्या केंद्रामुळे अधिकच मर्यादा पडण्याचा संभव आहे.

जीवनात भारावलेपणाच्या अवस्थांना नाकारता येत नाही. पण तो प्राथमिक भारावलेपणा वाङ्मयकृतीतून शब्दरूपित झाला असेल तर जाणिवांना तळ असण्याची शक्यता अपेक्षिता येण्यासारखी नाही. 'कोणी एक योगी', 'आदी कवींची समाधी' यांना संदर्भ म्हणून नोंदवता येईल. 'म्हणतात की तुझ्या खडावांचे कृपाध्वनीही इथे ऐकू येतात कधीमधी' ह्यासारखी श्रद्धा मनाच्या एका विशिष्ट घडणीचीच द्योतक आहे– आणि अशा श्रद्धा केवळ भारावलेपणातून मांडणे अंतिमतः कवितेच्या मर्यादांच्या वेरजेस कारणीभूत ठरतात.

बहुतेक कवितांतून 'पावलांना हाकारणाऱ्या परमार्थ खुणा' जाणवतात.

दूधधार चरवीत आळवी
घनश्याम सुंदरा श्रीधरा

किंवा

गंगातीर्थात स्नान करताना दिसते भाविकपणा
तेव्हा तुझी सय येते

यांसारख्या जाणिवा मनाच्या घडणीची बैठक सोडायला तयार नाहीत. आणि ही घडण आहे देवधर्मप्रणीत संस्कारांची. काही वेळा विधिप्रणीत संस्कारही कवीला पुसता आले नाहीत.

मला आठवतात

नवस न फेडल्याने पागल झालेले काका, ही घटना कविमन जपून ठेवते. एवढेच नव्हे तरी ती स्वीकारते. यांसारख्या जाणिवा जबरदस्त श्रद्धासंस्कार मुखर करतात. पण अशा श्रद्धा आज आपण स्वीकारू का? श्रद्धेभोवतीच आकलन का थांबावे? वैयक्तिक लिप्तपणा आणि प्राथमिक भारावलेपणा यांचे संदर्भ इथेही असतात. अद्भुताचा स्वीकार करणारे मन सारेच 'फार फार अफाट' असल्याची जाणीव बाळगून असते. अद्भुताच्या पोटी पुन्हा भारावलेपणा असतो आणि त्यातून येणारी रहस्यमयता कवितेतून व्यक्त होऊ लागली की ती संघटना कवितेशी नाते ठेवू शकत नाही. शेवट धक्का देऊन करणे वगैरे बाकी संभवतात. हीही एक कविमनाची मर्यादा ठरून जाते.

प्राक्तनाला, दैवाला उद्देशून अनेकदा कवी बोलतो. दैवाच्या संदर्भातच खंत का व्यक्त व्हावी? या अर्थाने हे कविमन बरीच वर्षे मागे जाऊन थांबले आहे असे जाणवते आणि त्यामुळेच की काय कठोर वास्तवता स्वीकारता येत नाही. दैवाशी दोस्ती असली की पर्याय म्हणून की काय कोण जाणे स्वप्नाळूपणा आपलासा होतो. स्वप्नाळूपणा जगण्याला सोपेपणाचे अर्थ देऊ लागतो. स्वप्नाळूपणात आपले उत्तरदायित्व टाळण्याची वृत्ती असते. दुःख खरोखर देवाने दिले हा निर्णय कवीने देऊनच टाकलेला आहे.

तूच दिलेल्या दुःखांना
हसू नकोस निदान

असे भाबडेपणाचे नाते ठेवणारे मन दुःखे माणसांच्यामुळे आणि माणसांमधून जन्मू लागतात हे जाणीव अव्हेरते आणि पुन्हा

आता तुटलेला दुवा
पुन्हा सांधशील केव्हा

हा प्रश्न घेऊन देवाकडे जाते. खरोखर माणसांशिवाय देवाला, ईश्वराला कवटाळणे एका अर्थाने 'मनाचा एकांत दुखवू नये आणि गर्दीची भीती' वाटू नये यासाठी असते. आणि यातूनच माणूस नाकारण्याची मनोभूमिका तयार होऊ लागते. 'साधन-सामग्री ईश्वराने कद्रूपणाने दिली एवढाच मुख्यतः ईश्वराचा संदर्भ आहे' असे नाही. त्या पलीकडचा संदर्भ आहे. भारावलेपणा आणि भीतीचा संदर्भ आहे.

मर्ढेकर, करंदीकर यांच्या खांद्याशिवाय उभ्याच राहू न शकणाऱ्या काही तरी चित्रित करणाऱ्या 'जागर,' 'पहाट,' 'तप्त दुपार' यांसारख्या कविताही आहेत. या कवितांमधून एक चित्र समक्ष करण्याचा प्रयत्न आहे. परंतु 'गिट्टीखदान' सारखी कविता वाचली म्हणजे संबंधित भौगोलिक परिसरातून फिरून आल्यासारखे वाटते. केवळ माहिती! माणसाला केव्हा काय Feel होईल सांगता येत नाही. पण काहीही Feel होत गेले आणि त्याला शब्दरूप येत गेले तर जाणिवा शिल्लक राहात नाहीत असे दिसते. 'कामठी' सारखी कविता. प्रतिमा येतात आणि डायरी उरते. जीवनाचे अपरिहार्य संदर्भ या कँपला असतात का? कँपला जाणे एवढेच असते. गेल्या महायुद्धातील कँपमधील सैनिकांच्या जगण्यास जो संदर्भ होता तो इथे असू शकत नाही. आणि म्हणून 'रात्र ढासळते आहे...उत्सव संपतो आहे' वे फक्त शब्द उरतात. फार तर, पुन्हा एकत्रित जमणे नाही ही सामान्य रुखरुख. संग्रहाची आशास्थाने अशा कवितांपेक्षा निराळी असतात. कविता असण्यापेक्षा जाणिवा असतात. अशा कवितांना आशास्थाने म्हणून नोंदताना प्रस्तावनाकाराच्या मनात नेमकी कुठली भूमिका असावी याबद्दल कुतूहल वाटते.

निश्चित केंद्रातून शनवारे यांच्या जाणिवा मुक्त झाल्या तर मर्यादा ओलांडणे शक्य आहे. इथे मन आहे विशिष्ट घडणीतले. विशिष्ट संस्कारातले. श्रद्धा, भारावलेपणा, भावडेपणा त्याकडे झुकलेलेच नव्हे तर कोसळलेले मन. त्याला सावरते येणे, विशिष्ट संस्कार पुसता येणे आशयाच्या मर्यादेला आव्हान ठरण्यासारखं आहे.

१०

वीर्यानंतर सूर्य ही प्रतिमा समकालीन कवितालेखनात इतकी प्रिय ठरत चाललेली घटना आहे की काळोखाचा गाभा व्यक्त करणारी कविताही सूर्यवादी ठरेल की काय असे वाटू लागले आहे. आज विपुल प्रमाणात (अत्यंत किमान गांभीर्याने, किंबहुना गांभीर्यशून्यतेनेच) जे बरेवाईट कवितालेखन होत आहे त्याचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणून प्रतिमाप्रियता नोंदवता येईल. या प्रियतेची जाणीव जिथे अनुभवायला मिळते तिथे लेखनाची अर्थपूर्णता प्रतीत होऊ शकत नाही, प्रतिमाबाहुल्यांचे हे चित्र पाहून कविता प्रतिमामुक्त होवो ही प्रार्थना करायला हरकत नाही.

कारेकरांच्या 'मी सूर्य-मुक्त' मधील सूर्य ही प्रतिमा मी जेव्हा त्यांच्या एकूण भावविश्वाच्या संदर्भात अनुभवून पाहू लागलो तेव्हा मला काय मिळाले? ('मी सूर्य-मुक्त' मधील एकूणच अभिव्यक्त होऊ इच्छिणारा भावानुभव विस्कळीत रूपात जाणवतो. अर्थात तो सुसंगत असावा ही अपेक्षा नाही. तो तर्कसंगत असावा हेही नाही. विस्कळीत याचा मला अभिप्रेत असलेला अर्थ असा की, हा भावानुभव अगदीच कच्च्या पातळीवरचा आहे. अभिव्यक्तीची घाई असंही म्हणता येईल.) शापभ्रष्टता ही त्या

सूर्याची अवस्था आहे. हा शापभ्रष्ट सूर्य 'मी'च आहे. आणि 'मी' सूर्य-मुक्त आहे. म्हणजेच मी 'मीमुक्त' आहे. ही 'मीमुक्त'ता ऊर्फ तटस्थता कितपत अनुभवायला मिळते ? या लेखनात मीमुक्ततेचा संभव दडून असल्याची जाणीव होते; परंतु ही मी-मुक्तता मानसिक नियंत्रणातून सुटू शकली नाही. याचा अर्थ असा की काही भूमिकांच्या मध्ये, विधानांच्यामध्ये कैद झालेले हे लेखन आहे. ही भूमिका अभिव्यक्तीच्या बंड-खोरीची आहे. याची जाणीव करून देण्याचा प्रयत्न असल्यामुळे ती घटना बंडखोरी न ठरता बंडखोरीचा थाट ठरतो. या कृतक भूमिकांचे नाते 'मुळा'तल्या देठाशी असत नाही.

'शब्द म्हणजे अक्षरे, अक्षरे म्हणजे काहीच काही' संपूर्ण कविता वाचून मला स्वतःला या अशा 'काहीच नाही'च्या पलीकडे काही जाणवले नाही. ज्ञानेश्वरा-सारखा संत जेव्हा गाढवांच्या संभोगाचे दृश्य प्रतिमापातळीवर नेतात तेव्हा तिथे अभिव्यक्तीचा विनतोडपणा जाणवतो. त्या संभोगाचे चित्र केवळ प्रतिमा (absolute image) म्हणून येते. बंडखोरी म्हणूनच प्रवृत्तीचा भाग तर असावीच लागते; त्याही-पेक्षा ती अटळ असावी लागते. याच कारणामुळे बंडखोरीमुळे म्हणून लेखनाची आधुनिकता सिद्ध करू शकत नाही. आणि जिथे बंडखोरीची कृतकता आहे तिथे तर संवादच संपतो.

कारेकरांच्या काही कवितांमधून आपण गूढ अशा अनुभवाकडे जातो आहोत असा भास होतो. तसा तो निर्माण करण्याचा प्रयत्न आहे. गूढता आत्मानुभूतीतून आलेली असेल तर कुठे तरी सूचकतेच्या पातळीवर ती व्यक्त झाल्याशिवाय राहात नाही. कारेकरांची गूढता व्याजतेच्या पातळीवरची जाणवते. गूढात्मतेची अर्थपूर्णता ती जाणवून देऊ शकत नाही.

त्वचा छिद्रांना उमलले
हजार अवयव
हजार अवयवांच्या
हजार सावल्या

ही व्याजगूढता आहे. गूढात्मता नाही.

कारेकरांचा प्रेमानुभव काही अंशी अर्थपूर्ण होतो आहे याची जाणीव होते.

तीत तू आणि मी
दोघेच
आणि फक्त दोघेच
माझी पावले गतीची
तिची जड

ही अर्थपूर्णतेची सीमा आहे. या सीमेच्या बाहेर कारेकरांचे मन डोकावू लागते तेव्हा ती निर्मिती 'यौवनातल्या लिंगधुंद इंद्रराजाची' होते आणि परिणामी शब्दांनाच मुंग्या येऊन 'वासनिक नक्षी' तेवढी शिल्लक राहते.

११

रॉय किणीकरांचा 'रात्र' संग्रह 'ये, पिऊन घे, ही रात्रीपुरती वस्ती' आणि 'संपली रात्र वेदना संपली नाही' या दोन मानसचित्रांमधला एक भावनिक प्रवास आहे. अगदी सुरुवातीच्याच काव्यपंक्तीमधून, हे मन अनामिक यात्रिकाशी संवादी होत आहे याची जाणीव होते. या मनाची भूमिका अनेक वेळा निवेदकाची, प्रेषिताचीही असते. एकीकडे तो काहीतरी सांगतो आहे, कथन करतो आहे असे दिसते, त्याचबरोबर त्या कथनाशी तोही एक भाग म्हणून जोडला जातो आहे. घटनाचित्रातून अनुभवचित्रां-पर्यंतची ही मजल असते :

मागितले त्यांनी शेवटच्याच घटकेला
पिणार कशाने ? फुटका त्यांचा पेला.

किणीकरांनी एका वेगळ्या स्तरावरून रात्रीला अर्थ देण्याचा इथं प्रयत्न केला आहे. या रात्रीतून प्रीती झिरपत आहे. तसंच एखादे तत्त्वचित्रही फडफडत आहे असे दिसते. हा अर्थ मात्र कवीच्या रोमँटिक वृत्तीमुळे क्षणाच्यामध्ये पकडता न आला तर नवल नाही. हीच रोमँटिक वृत्ती 'रात्र'मध्ये सर्वत्र पसरलेली आहे. या वृत्तीचे दर्शन

काळोख खुळा अन् खुळीच काळी राणी
संकोच मावला मिठीत सुटली वेणी—
अंजिरी चिरी विस्कटे सुटे निरगाठ
ओठात चुंबने भरली काठोकाठ

याही रूपामध्ये घडताना दिसते. प्रीतीमधली जी काही घटनात्मकता आहे तिचे निवेदन करतानाही या वृत्तीचा अनुभव येतो.

'येईन' म्हणाला, 'पाहिन वाट'—म्हणाली
दारात अहिल्या शिळा होऊनी बसली

या प्रीतीच्या अंतातील दुःखात्मता

घटिपात्र बुडाले, कलंडला निःश्वास
पाखरू उडाले, पडला उलटा फास

अशी व्यक्त होत होत येते आणि एक तत्त्वचित्र आकारून घेतले जाते :

संसार असा हा, चला बिचारा सुटला
अन् गंगेकाठी कुंभ रिकामा फुटला

पाणवठा, घट, त्यांचे हुरहुरणे, बुडणे, वाहून जाणे, पडून राहाणे या सर्व दृश्यां-भोवती एक तात्त्विकता विणली जाते, तेव्हा हे मन निवेदकाचे न राहाता प्रेषिताचे होते. हेच प्रेषिताचे मन मग

हे कसे चालते ऋतुचक्राचे चाक ?
येतात कोठुनी त्यातील भावतरंग ?

अशा प्रश्नांना

आहे हे संचित, देणे भगवंताचे

या शब्दात उत्तर देऊन टाकते.

या काळचक्राच्या व्यस्त फेऱ्यात स्वतः काळालाच वनवास भोगावा लागतो. माणूस हा त्यातला अपरंपार यांत्रिक आहे. त्याला कंठण्याच्या प्रवासात वेदनाही भेटू शकते :

वेदना म्हणाली, मला नसे घरदार
वेदने, ये अशी जवळ, भरू दे पात्र
ये, पिऊन घे, ही तुझीच आहे रात्र.

या रात्रीत वेदना भेटूनही ती अर्थपूर्ण रूपात सामावू शकलेली नाही. मनाला वेदनांची बेहोषी हवी असते; परंतु इथं मात्र खुद्द वेदनांच बेहोष आहे. कदाचित म्हणून तर ती रात्रीला अर्थ देऊ शकली नसावी.

'रात्र'मध्ये क्षण येतात आणि जातात. त्या क्षणांना पकडून ठेवण्याची किमया 'दे भरूनि आणखी, पुन्हा भरू दे पेला' या रोमँटिक वृत्तीमुळे घडू शकली नाही असे म्हणता येईल.

१२

'अंजली जोशी' या कवयित्रीची कवितेसंबंधीची कल्पना फारच सोपी आहे.

कविता म्हणजे तूच दिलेले
तळहातावरचे ते चुंबन

अशी ती समज आहे. अशा प्रकारच्या समजुतीचाही अर्थ लावता येतो. एका विशिष्ट अनुभवालाच ही कविता आपलेसे करू शकते. या समजुतीमागे आत्यंतिक भावनिकता असते. सर्वच त्यापायी विवश होऊन सांगावे लागते. कलात्मक वगैरे विसरावे लागते. सर्वच प्राथमिक आवेग फक्त व्यक्त होतात. हे मन दुःखातून गेलेले आहे हे लक्षात येऊनही दुःखाची अर्थपूर्ण अभिव्यक्ती मात्र रूप घेऊ शकत नाही. पद्यरूपातील त्या प्रीतिघटनाच म्हणून पाहावे लागते. 'गीतांजली'तून याच एका गोष्टीचा अनुभव आला.

" किशोरावस्थेतील प्रामाणिक प्रीतीचे वैफल्य व अगतिकता हा अंजलीच्या कवितांचा एकमेव विषय आहे " हे प्रस्तावनेतील वाक्य सूचक आहे. 'एकमेव' हा शब्द तर विविध अर्थ घेऊन येतो. या कवितांमधील अनुभवाचा तोचतोचपणा, तीच ती घटनाचित्रे, तेच वैफल्य, तेच दुःख एवढा अर्थ 'एकमेव'ला आहे. तोचतोपणा याचा अर्थ मराठी कवितेला ते नवीन नाही. कोणत्याच अर्थाने.

प्रामाणिक प्रीतीतला स्वप्नाळूपणा कोणीही समजू शकेल, परंतु कवितेतील अनुभवही स्वप्नाळूपणाची पातळी सोडत नसतील तर मात्र आपण त्या कवितांना निराळ्या मालिकेत बसवतो.

'गीतांजली'तील कविता समजायला सोप्या, सुबोध आहेत. आणि म्हणूनच की काय त्या एका प्राथमिक अवस्थेतील वाटतात.

या कवयित्रीचे मन कोणत्याही घटनेकडे (प्रियकराकडेदेखील) आत्यंतिक भावनिक होऊन पाहाते. दुःख म्हणून ओठांवरच राहाते. मनाचे अद्‌भुत घाट शोधता येत नाहीत. केवळ सामान्य प्रतीचा अनुभव व्यक्त होतो. इथे प्रेयसीचा संवाद आपण अनुभवतो. ती बोलत असते एका व्यक्तिमत्त्वासाठी. आपण तो संवाद ऐकून त्याचे रूप ठरवत असतो. कवितेच्या संदर्भात. प्रीतीत माणूस खूपच Sensitive म्हणून Emotional आणि म्हणून स्वप्नाळू असतो. अशा प्रकारची Sensitivity 'गीतांजली'त काही अल्प ठिकाणी अनुभवायला मिळते.

प्रीतीतील क्षणांची अर्थपूर्णता कवितेत टिपता येणे फार अवघड कार्य आहे. वाटते तेवढे सोपे तर नक्कीच नाही. या अशा अर्थपूर्णतेचा काहीसा प्रत्यय देणारी एक कविता उद्‌धृत करून 'गीतांजली'चा साररूपातला हा विचार संपवतो.

झाडे स्तब्ध आता
वाटा सावरल्या
जळाने आपुल्या
लाटा अवतरल्या
परि अजून मी
अस्थिर चंचल
क्षण तो स्मरता
अंतर विकल

इथे क्षणाची गूढता आणि अंतराची विकलता पहिल्याच चार ओळींमधूनही उकलून दाखवता येऊ शकते. या संग्रहातील हे एकमेव उदाहरण म्हणता येईल. 'तळहातावर दिलेले चुंबन' या समजुतीच्यापेक्षा वेगळ्या प्रेरणेतून आलेली ही एकमेव कविता आहे.

१३

श्री. भाऊ मांडवकरांचा 'रासुंडा' हा तिसरा कवितासंग्रह 'पानोळ्या' व 'दुनन' हे दोन यापूर्वीचे. १९४८ ते १९७० पर्यंतचे लेखन 'रासुंड्या'त समाविष्ट आहे. 'रासुंड्या'मधील लेखन खऱ्या अर्थाने कविता ह्या वाङ्मयप्रकारातले लेखन आहे असे म्हणता येत नाही. हे सर्व लेखन पद्यात्मक आहे म्हणून ते कवितेचे रूप इतका स्थूल आणि मर्यादित अर्थ इथे घ्यावयाचा आहे. ह्या लेखनाचा गाभा कवितेचा नसून इतर साधनात्मकतेचा असल्यामुळे ही सर्व बोधगीते आहेत असे म्हणावेसे वाटते. बोधगीते असे म्हणत असतानाही त्या शब्दातील पूर्वपदालाच लेखनात प्राधान्य दिले आहे हे सुचवायचे असते. आमचे राष्ट्र, आमचा देश, आमची भूमी, आमचा किसान, आमचे ग्रामीण जीवन, आमच्या चालीरीती, आमच्या ग्रामीण नेतृत्वातील उचलेपणा, आमच्या श्रद्धा आदी विषयांचे विवरण करणारे 'रासुंड्या'तील लेखन आहे. या सर्व विषयांभोवती परिभ्रमण करणारी मांडवकरांची पद्यात्मकता, राष्ट्रीय कवितेची परंपरा, लोककवितेची परंपरा, किंवा अन्य प्रचारप्राचुर्यगाम्याच्या कवितेची परंपरा यांना अर्थ देऊ शकली आहे का? काही या अर्थाने नवीन म्हणून गवसते का? प्रश्न उपस्थित करण्याचे कारण असे की या लेखनाच्या प्रकृतीचे लेखन यापूर्वीही विपुल प्रमाणात झालेले आहे. त्या वैपुल्याला प्रस्तुतच्या लेखनाने कसलाही अर्थ मिळत नाही. मांडवकरांच्या जीवन-दृष्टीचा परिचय लेखनातून करून घ्यावयाचा म्हटले तर मात्र काही गोष्टींची जाणीव झाल्यावाचून राहात नाही. ते अनेक दृश्ये आणि घटना पाहून व्याकुळ होतात; कधी कधी स्वतःतील संताचा, (संतप्ताचा नव्हे!) शोध घेतात; समाजजीवनातील अनिष्टता पाहून चीड येते. हे सर्व होत असताना त्यांचे लेखन मात्र प्रचार, बोध आदींशी इतकी जिवलग मैत्री ठेवून असते की कवितेची विशुद्ध समज जन्मू शकत नाही. यामुळे झाले काय की ही कविता मुख्यार्थाभिमुख बनली. एक सवंगपणा तिला प्राप्त झाला. या लेखनाचे एक वैशिष्ट्य असे की बोलीतील शब्दविशेष प्राचुर्याने, दिसतात. परंतु तेही शेवटी शब्दच राहिल्यामुळे कविता म्हणून 'रासुंड्या'तून आस्वादक प्रतीती घेऊ शकत नाही.



साभार-स्वीकार

साधना प्रकाशन : (पुणे)

भारत–स्वातंत्र्यापूर्वी आणि नंतर : श्री. अ. डांगे, अभिनव प्रकाशन, मुंबई १४

"माधवराव पटवर्धन–वाङ्मयदर्शन" : सु. रा. चुनेकर, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, रु. २१

"लोकहितवादी काल आणि कर्तृत्व" : निर्मलकुमार फडकुले, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे रु. २०

डॉ. मु. श्री. कानडे



१९७१ मधील नाटक

एका वर्षातील वाङ्मयाच्या आधाराने एखाद्या वाङ्मयप्रकाराच्या विशेषांचा समग्र आवाका ध्यानात घेणे कठीणच. तशातून रंगभूमीच्या सोबतीने वाटचाल करणाऱ्या नाटकासारख्या वाङ्मय-प्रकाराच्या बाबतीत तर एकदम निष्कर्ष काढणे आणखीन अवघड. वेगवेगळ्या प्रवृत्तींची नाटके रंगभूमीवर अवतीर्ण झालेली तर दिसतात, पण त्यांच्या व्यावसायिक यशापयशाच्या बळावर नाट्यवाङ्मयाच्या पुढील भविष्याची दिशाही निश्चित ठरविता येत नाही. कारण कोणत्या प्रवृत्तींची नाटके यशस्वी ठरून आपला संप्रदाय निर्माण करतील, याचा अंदाज मुरब्बी नाट्य-व्यावसायिकांनाही लागत नाही. अशा परिस्थितीत एका वर्षातील नाट्य-वाङ्मयाच्या साह्याने पुढील वाटचालीविषयी अनुमान करणे किती दुरापास्त आहे, याची कोणालाही कल्पना येईल. रंगभूमी आणि नाटक यांच्यासंबंधी एवढी अनिश्चितता असूनही या वर्षातील नाटकांची पाहणी करणाऱ्या अभ्यासकाला गेल्या दहा-पंधरा वर्षांत मराठी नाट्य-वाङ्मयाची जी निर्मिती होत आहे तिचे प्रातिनिधिक स्वरूपच प्रकट झाल्याचे दिसेल. मराठी नाटककारांच्या लेखणीतील जुने-नवे प्रभावी उन्मेष आणि त्यांच्या उणिवा या दोहोंचेही दर्शन या वर्षातील नाटकांच्या वाचनाने होऊ शकते.

महाराष्ट्र शासनाने मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी नाट्यस्पर्धा सुरू केल्यापासून रंगभूमीच्या विकासाला एक जोरदार गती मिळाली, ही वस्तुस्थिती मान्य केलीच पाहिजे. या स्पर्धांमुळे नवे नट, नवे नाटककार, नवे दिग्दर्शक आणि नवे नाट्य-निर्माते या सर्वांच्याच गुणविकासाला भरपूर संधी मिळून, मराठी रंगभूमीच्या आणि तिच्याबरोबरच मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या प्रगतीच्या वाटाही चौफेर खुल्या झाल्या. प्रेक्षकांच्या रसिकतेला आवाहन करीत, परंपरेची कास धरून नाट्य-निर्मिती करणारा एक प्रवाह आणि पाश्चात्त्य रंगभूमीवरील लेखन व प्रयोग यांनी प्रभावित होऊन वेगळ्याने नव्या पाऊलवाटा चोखाळणारा दुसरा प्रवाह या दोहोंचेही दर्शन या कालावधीतील नाट्य-

वाङ्मयात होते. मराठी नाटकांचे वर्गीकरण या दोनच गटांत केले पाहिजे, असा आग्रह कोणीच धरणार नाही, कारण जुने व नवे असा फरक न करता दोहोमध्ये जे ग्राह्य आहे, ते घेऊन पुढे पाऊल टाकणारा आणखी एक प्रवाह मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात सतत चालत आलेला आहे. या अशा विविध प्रकृतीच्या नाटककारांनी या वर्षाचे नाट्य-साहित्याचे दालन समृद्ध करण्याचे प्रयत्न मोठ्या उत्साहाने केल्याचे दृष्टीस पडते. हे सगळे प्रयत्न यशस्वी झाले आहेत असे नाही, आणि त्यांतील काही प्रयत्न तर आक्षेपार्ह वाटण्याइतके कलाहीन आहेत, तरीही रंगभूमीच्या माध्यमातून आजपर्यंत दुर्लक्षित राहिलेले समाज-जीवनाचे कानेकोपरे प्रकाशात आणण्याची या नाटककारांची जी धडपड चालू आहे ती मात्र प्रशंसनीय आहे, एवढे निश्चितपणे म्हणता येईल.

या वर्षात प्रकाशित झालेल्या स्वतंत्र आणि अनुवादित (किंवा रूपांतरित) नाटकांचा विचार केला म्हणजे गेल्या एक-दोन दशकांत नाट्यकलेच्या क्षेत्रात कमी-अधिक प्रमाणात यश मिळवलेल्या वसंत कानेटकर, बाळ कोल्हटकर, विजय तेंडूलकर, वि. वा. शिरवाडकर, सुरेश खरे, मधुकर तोरडमल, शं. ना. नवरे इत्यादी मानकऱ्यांनी आपल्या नाट्यकृती रसिकांपुढे ठेवल्याचे दिसून येते. या प्रथितयश मंडळींखेरीज अनेक नव्या उमेदीची मंडळीही नाट्यप्रांतात समाविष्ट झाली आहेत आणि केवळ व्याव-सायिक यशाच्या दृष्टीने पाहिले तर यांतील काहींनी पहिल्या प्रतीची लोकप्रियता मिळ-वल्याचे दृश्यही दृष्टीस पडते. पांढरपेशा नाटककारांबरोबरच बहुजनसमाजातील हौशी नाटककारांनीही या क्षेत्रात पदार्पण करून आपल्या परीने हातभार लावण्याचा उपक्रम चालू ठेवला आहे; त्यांच्या नाटकांना दर्जेदार स्वरूप प्राप्त झालेले नसले तरी अनुभवाने आणि तपश्चर्येने त्यांतील काहीजण चांगले नाट्यलेखन करू शकतील, अशी अपेक्षा करण्यास हरकत नाही.

रूपांतरित नाटकांनाही गेल्या दशकापासून अधिक बहर आलेला आहे. रंग-भूमीच्या ऐन उत्कर्ष काळात ज्येष्ठ नाटककारही शेक्स्पिअरच्या नाटकांनी प्रभावित झाले होते, आणि नंतरच्या काळात इब्सेनपंथाचा विशेष बोलबाला होता. याच मार्गाने पुढे जाऊन अलीकडच्या नाटककारांनी पाश्चात्त्य नाटकांना मराठी पेहराव चढविण्याचा उद्योग सुरू ठेवला आहे. ही उसनवारी सर्वांनीच प्रांजलपणे कबूल केली आहे असे नाही, आणि काहीजणांनी मूळ कृतीचा निर्देश केला असला तरी ‘बहुतेक भाग आपला स्वतःचाच आणि स्वतंत्र आहे’, अशी सफाई दाखवली असली तरी मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या कक्षा विस्तृत होण्याच्या दृष्टीने या सर्व प्रयत्नांचे स्वागत करणे अवश्य आहे. विशेषतः, नाटकाकडे केवळ व्यावसायिक लाभाच्या दृष्टीने न पाहता, नाटक हा मूलतः वाङ्मय-प्रकार आहे या निष्ठेने, रंगभूमीवर ज्या नाटकांचे प्रयोग होण्याची शक्यता जवळ जवळ नाही, अशा नाट्यकृती, श्रेष्ठ वाङ्मयाचे नमुने म्हणूनच मराठीत आणण्याचे जे प्रयत्न झाले त्यांचे आवर्जून कौतुक केले पाहिजे. या वर्षातील रूपांतरित

नाटकांचे आणखीही एक वैशिष्ट्य आहे. मराठीत अवतरलेल्या अ-मराठी नाटकांची मोजदाद केली तर बहुतेक नाटके पाश्चात्त्य नाटकांच्या आधाराने आल्याचे आढळून येते. शेक्सपिअरची नाटके एकामागून एक रंगभूमीवर येत असताना भारतीय भाषांतील अ-मराठी नाटकांकडे आमच्या नाटककारांनी संपूर्णपणे पाठ फिरवली होती. बंगालीसारख्या प्रगत रंगभूमीवर आलेल्या प्रभावी नाटकांचीही दखल मराठी लेखकांनी कधी घेतली नाही. आता मात्र या परिस्थितीत हळूहळू अनुकूल असा फरक पडत चालला आहे. या वर्षातील रूपांतरित नाटकांत कानडी, गुजराती आणि बंगाली या भाषांतील नाटकांचा समावेश आहे. या नाटकांची वाङ्मयीन गुणवत्ता विवाद्य असली आणि एखादा अपवाद वगळला तर यांतील बहुतेक नाटके रंगभूमीवर अपयशी ठरली असली तरी आजचे नाटककार केवळ परकीय नाट्यकृतीवरच विसंबून न राहता यात्र भूमीत निर्माण झालेल्या नाटकांचाही विचार करू लागले आहेत, ही घटनाच अभिनंदनीय आहे.

(प्रस्तुत समालोचनात १९७१ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या परंतु अद्यापि प्रकाशित न झालेल्या नाटकांचा अंतर्भाव केलेला नाही. सरकारी नाट्यस्पर्धेच्या प्रेरणेने आणि प्रलोभनाने प्रतिवर्षी अनेक स्वतंत्र व रूपांतरित नाटके सादर केली जातात. त्यांपैकी अनेकांना प्रसिद्धीचा मार्ग उशिरा दिसतो, तर काही प्रयोगित अवस्थेतच नामशेष होतात. १९७१ मध्ये अनेक अनुवादित नाटके केवळ रंगभूमीवर आल्याची माहिती मिळते. श्री. राजाराम हुमणेकृत ‘म्हातारा इतुका न’ आणि शं. ना. नवरेकृत ‘मंजू’ हे दोन गद्य अनुवाद आणि श्री. विद्याधर गोखलेकृत. ‘प्रणयचतुर बायका’ हा संगीतमय अनुवाद हे गुजराती भाषेतून आलेले आहेत. तेलगू भाषेतून आलेला ‘पुन्हा पुन्हा मोहेंजोदारो’ हा अनुवादही पुस्तकरूपाने आलेला नाही. बंगाली भाषेतील आजचे एक आघाडीचे नाटककार श्री. बादल सरकार यांचे, रंगभूमीवर अल्प काळच टिकलेले पण वृत्तपत्रात अधिक गाजलेले ‘पगला घोडा’ हे नाटकही अद्यापि अप्रकाशित आहे. श्री. शं. ना. नवरे यांनी केलेल्या ‘हवा अंधारा कवडसा’ या पाश्चात्त्य नाटकाच्या रूपांतराचीही तीच अवस्था आहे. श्री. दत्ता भटलिखित ‘गरिबी हटाव !’ या स्वतंत्र पण अप्रकाशित नाटकाचाही याच संदर्भात निर्देश केला पाहिजे.)

प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर अवतीर्ण होऊन पुस्तकरूपातही आलेली भारतीय भाषांतील बहुतेक रूपांतरे रंगभूमीवर पडेल ठरली. याउलट पाश्चात्त्य कृतीवर आधारलेल्या काही रूपांतरित नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर चांगला जम बसविला. श्री. गिरीश कर्नाड यांच्या दोन नाटकांचे अनुवाद १९७१ मध्ये प्रकाशित झाले. ‘तुघलक’ आणि ‘ययाति’ हे ते दोन अनुवाद अनुक्रमे श्री. विजय तेंडुलकर आणि श्री. श्री. र. भिडे यांनी केले आहेत. सफल अनुवाद एवढ्याच दृष्टीने पाहिले तर या दोघाही अनुवादकांनी आपली कामगिरी चोखपणे बजावल्याचे दिसून येते.

पण काही आंतरिक उणिवांमुळे ही दोन्ही नाटके पुरसे समाधान देऊ शकत नाहीत. महाभारतातील कच-देवयानी कथेला खाडिलकर, व शिरवाडकर यांनी आपापल्या दृष्टिकोणातून नावीन्यपूर्ण बैठक दिली, आणि ती यशस्वी करून दाखविली. कर्नाड यांनीही आपल्या मतानुसार या कथेला नवीन आशय देण्याचा प्रयत्न केला आहे. नाटकाला ' ययाति ' हे नाव दिलेले असले तरी त्यात देवयानी व शर्मिष्ठा यांच्यातील कलहालाच प्राधान्य मिळाले असून ययातीला मात्र दुय्यम स्थान प्राप्त झाले आहे. ययातीचे वृद्धपण आनंदाने पत्करणाऱ्या पुरूची पत्नी वैफल्यामुळे आत्महत्या करते, ही एकच घटना हृदयस्पर्शी आहे. अन्यत्र उत्कट प्रसंगापेक्षा नीरस वादविवादालाच कर्नाडांनी महत्त्व दिल्यामुळे नाटक परिणामकारक झाले नाही. ' तुघलक ' या नाटकाचे अपयश वेगळ्याच कारणामुळे आलेले आहे. इतिहासात वेडा महंमद म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या लोक-विलक्षण कृत्यामागे काही वेगळ्याच प्रकारचे शहाणपण होते, असा श्री. कर्नाड यांचा समज असावा. सुमारे पन्नास पात्रांनी भरलेले हे ऐतिहासिक नाटक बहुतेक काल्पनिक प्रसंगांनीच सजलेले आहे. महंमद हा वेडा तर नव्हताच, उलट एक लोककल्याणकारी सेक्युलॅरिझमचा पुरस्कर्ता आणि आपल्या आईलाही प्राणदंड देण्याइतका न्यायनिष्ठुर राजा होता; त्याचे आप्त व सरदार त्याला समजून घेऊ न शकल्याने त्याच्या व्यथित मनाची दारुण शोकांतिका झाली असे दाखविण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न आहे. नाटकाची रचनाही दुपदरी आहे, एका बाजूला सूक्ष्म मनोविश्लेषण तर दुसऱ्या बाजूला हाणामारीचे स्थूल नाट्य यांचा संकर झाल्यामुळे नाटक इष्ट तो परिणाम साधण्यात पूर्णपणे असफल ठरले आहे.

' रातराणी ' हे रजनीगंधा या बंगाली नाटकाचे पद्माकर गोवईकरकृत रूपांतर. खऱ्या प्रेमाच्या साक्षात्कारासाठी तडफडणारी एक परित्यक्ता स्त्री आणि तिच्याकडे वेग-वेगळ्या कल्पनेने पाहणारे चार पुरुष यांची ही कहाणी आहे. आत्महत्येचा असफल प्रयत्न हा या नाटकाचा प्रारंभ आणि निश्चित मनाने केलेली आत्महत्या हा शेवट आहे. मधल्या काळातील विविध प्रसंगांचे दर्शन नाटककाराने अत्यंत नाजूकपणे केलेले असूनही भावनोत्कट उतरले आहे. श्री. मोहन राकेश यांच्या आधे-अधुरे या नाटकाचे श्री. विजय तेंडुलकर यांनी त्याच नावाने केलेले रूपांतर हे या वर्षातील आणखी एक बंगाली नाटक. अनुरूप पती न लाभल्याने निराश झालेली एक स्त्री, परंपरागत वैवाहिक नीतिनियम बाजूस ठेवून अनेक पुरुषांच्या सहवासात आपल्या कल्पनेत वावरणारा पूर्ण-पुरुष शोधते, पण जगात कोणाही व्यक्तीला हवे ते मिळेलच असे नसल्याने या स्त्रीलाही मानवी जीव-नातील अपुरेपणाची जाणीव होते, इतकेच नव्हे तर तिच्या जगावेगळ्या वागणुकीमुळे त्या सर्व कुटुंबालाच अपुरेपणाच्या भावनेने ग्रासले जाते. असा हा आशयाचे व रचनेचे नावीन्य असणारा विषय आधे-अधुरे नाटकात हाताळण्यात आला आहे.

' धुम्मस ' हा मूळ गुजराती नाटकाचा मराठी अनुवाद श्री. शं. ना. नवरे यांनी

सफाईने केला आहे. कथाभाग वरवर पाहिला तर नाटक म्हणजे एक रहस्यकथा असल्याचा भास होतो; आणि खुनाचे रहस्य शेवटपर्यंत गुप्त ठेवण्यात रहस्यकथेचे स्वारस्य असते एवढ्याच दृष्टीने पाहिले तर ही नाट्यरूप रहस्यकथा चांगलीच जमली आहे. परंतु ही ठराविक पद्धतीची रहस्यकथा नाही. वेडा ठरवून कैदेत टाकलेल्या आणि तेथून पळालेल्या कैद्याचे मानसशास्त्राच्या आधाराने चित्रण अत्यंत अभिनव आहे. मात्र तुरुंगातून निसटलेल्या कैद्याने एका अपरिचित स्त्रीच्या घरी २८ दिवस राहिल्याची मध्यवर्ती घटना अशक्य कोटीतील वाटते.

पाश्चात्त्य नाटकांची जी रूपांतरे तयार झाली त्यांपैकी 'प्रीति परि तुजवरती' (राजाराम हुमणे), 'पपा सांगा कुणाचे' (सुरेश खरे) आणि 'घेतलं शिंगावर' (मनोहर काटदरे) हे तीन फार्स आहेत. वाचकांना आणि मुख्यत्वेकरून प्रेक्षकांना मनमुराद हसविणे हे फार्स या नाट्य-प्रकाराचे उद्दिष्ट या तिन्ही फार्सांमध्ये पूर्णपणे साधले गेले आहे. विवाहित पुरुषाच्या जीवनात आणखी एक मैत्रीण आली म्हणजे जो संशयकल्लोळ निर्माण होतो त्याचे त्रात्यपणे केलेले चित्रण 'प्रीति परि तुजवरती' या नाटकात आहे तर प्रौढ विवाहित पुरुष आपल्या प्रेयसीच्या घरीच कुटुंबियांकडून पकडला गेला म्हणजे त्याच्यावर जी सरबत्ती होते तिचे हास्य, स्फोटक चित्र 'पपा सांगा कुणाचे' या नाटकात आहे. 'घेतलं शिंगावर' हे नाटकमात्र प्रारंभी चांगले रंगतदार असूनही पुढे कमालीचे गुंतागुंतीचे होत गेल्याने हास्यरस भरपूर असूनही अखेरीस त्या गुंतावळ्यात अडकून पडल्यासारखे वाटते. हे नाटक आधारित असूनही नाटककाराने तसा निर्देश मात्र केलेला नाही. पाश्चात्त्यांचे कौटुंबिक रीतिरिवाज आपल्यापेक्षा वेगळे असले तरी प्रसंगनिष्ठ विनोदात बुडवून टाकण्याचे सामर्थ्य ज्या नाटकात असते तर परकीय असले तरी वाचक-प्रेक्षकांच्या पसंतीला उतरते हा आडाखा या तिन्ही नाटकांनी यथार्थ ठरविला आहे.

'आश्चर्य नंबर दहा' या नाटकाची मूळ कल्पना 'सेकण्डस' या कादंबरीवरून घेतल्याचे प्राध्यापक 'मधुकर तोरडमल' यांनी प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. नाटकाचे स्वरूप सांगताना 'उत्कंठा वाढवीत नेणाऱ्या भयकथेऐवजी सामान्य माणसाच्या सुख-दुःखाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न यात केलेला आहे', हे जे त्यांनी विधान केलेले आहे ते मात्र वाचकांना गोंधळात टाकणारे आहे. कारण सामान्य माणूस तर दूरच राहो, परंतु नाटकात रंगवलेली एका प्राध्यपकाच्या जीवनाची कहाणी इतकी विचित्र आहे, की तिचा सर्वसामान्य प्राध्यापकाच्या सुखदुःखाशीही संबंध नाही. म्हणून या नाटकातील प्रसंग असामान्य तर वाटतातच, परंतु त्यांचे लेखनही कमालीचे कंटाळवाणे आहे.

याउलट सौ. मालतीबाई बेडेकर यांनी रूपांतरित केलेल्या 'हिरा जो भंगला नाही' या नाटकातील एका दुर्दैवी राजकन्येचे चित्र अगदी अपवादात्मक असे असूनही रसोत्कट आहे. कारण तिची दुःखे सर्वसामान्य माणूसही समरस व्हावा अशी आहेत.

५

परकीय कथानकाला भारतीय वातावरणाची पार्श्वभूमी अत्यंत चपखल रीतीने बस-विण्यात सौ. मालतीबाईंनी उत्कृष्ट यश संपादन केले आहे. लोभी आणि कारस्थानी कारभाऱ्याच्या तावडीत सापडून दुर्दैवाचे दशावतार भोगणारी राजकन्या हाताशी आलेले राजैश्वर्य बाजूला सारून सामान्य माणसांचे अश्रू पुसण्याकरता चालती होते. ही अंतिम घटना कथानकाला अनपेक्षित कलाटणी देणारी असली तरी तिच्यातील उदात्ततेमुळे ती अंतःकरणाची एकदम पकड घेते. या नाटकाच्या कथानकरचनेतील सर्व दुवे पक्के आहेत असे नाही; अनेकदा तर घोटाळ्यात पडल्यासारखेही वाटते. तरीही या उणिवांवर मात करण्याइतके नाट्यगुण या नाटकात खात्रीने आहेत.

पद्माकर गोवईकर यांनी रूपांतरित केलेले ' चेहरे आणि मुखवटे ' हे नाटक मूळ इटालियन भाषेतील असून उच्च मध्यम वर्गीयांच्या क्लब संस्कृतीवर आधारलेले आहे. समाजाच्या उच्चभ्र वर्गातील विवाहित स्त्री-पुरुषांची परस्परांच्याविषयीची निष्ठा कशी दांभिक असते याचे असंभाव्य वाटतील अशा अनेक घटनांवर आधारलेले चित्र रंगवण्याचा नाटककाराचा उद्देश आहे. हे सर्व वातावरण आपल्याकडे सहजासहजी आकलन होणारे नाही आणि म्हणूनच या नाटकाच्या प्रेक्षकांची प्रतिक्रिया सर्वस्वी प्रतिकूल होती. ती अस्वाभाविक होती असे म्हणता येणार नाही. त्याबद्दल ' पुण्यातील पहिल्या व शेवटल्या प्रयोगाला तर मंडळी कवटी फुटेपर्यंत थांबावेच लागते तशी शेवट-पर्यंत थांबली होती ' अशी जी टीका नाटककाराने केलेली आहे ती अनाठायी तर आहेच, पण अत्यंत अशिष्टही आहे.

रूपांतरित नाटके, इकडील रंगभूमी आणि प्रेक्षकवर्ग समोर ठेवून लिहिली जात असल्यामुळे त्यांत मुळातील सारे वाङ्मयविशेष उतरू शकत नाहीत. म्हणून परकीय नाट्यकृती त्यातील नावेदेखील न बदलता भाषांतरित होणे अवश्य आहे अशी एक विचारसरणी गेल्या काही वर्षांत मूळ धरू लागली आहे आणि तशा धोरणाने काही भाषांतरे तयारही झाली आहेत. त्याच धोरणानुसार या वर्षी वि. वा. शिरवाडकरांनी ज्यॉं अनुई याच्या बेकेट या नाटकाची मराठी आवृत्ती सिद्ध केली आहे. राजसिंहासन आणि धर्मसिंहासन यांच्यातील प्रभावी संघर्षाचे दर्शन घडविणारे बेकेटसारखे समर्थ नाटक मराठीत आणण्यासाठी शिरवाडकरांच्यासारखा मातबर साहित्यिक लाभला हा त्या नाटकाचा एक भाग्ययोगच समजला पाहिजे. इंग्लंडचा राजा दुसरा हेन्री आणि यांचा चिर मित्र बेकेट यांच्यातील प्रारंभीच्या सुखद सहवासाचे आणि नंतरच्या प्रखर संघर्षाचे आविष्करण शिरवाडकरांनी असामान्य सहजतेने केले आहे. अकृत्रिम आणि काव्यात्म अशा संवादांची सर्व नाटकात परिणामकारक अशी पेरणी झालेली असल्याने मुळातील संघर्षाचे स्वरूप आपल्या जीवनाशी अगदी अपरिचित असले तरी नाटक वाचनीय झाले आहे. अशी नाटके रंगभूमीवर अपेक्षेइतके यश मिळवू शकली नाहीत तरी वाङ्मयीन दृष्टीने हे यथामूल भाषांतराचे कार्य सदैव स्वागतार्ह मानले पाहिजे.

स्वतंत्र नाटकांच्या दालनात अगदी अल्पसंख्येने असलेला वर्ग पौराणिक नाटकांचा आहे. एके काळी पौराणिक नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर गाजवलेले अधिराज्य आठवले म्हणजे आजकाल दुर्मिळ झालेल्या पौराणिक नाटकांच्या लेखनाबद्दल आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहात नाही. मराठी रंगभूमीवर गाजलेली बहुसंख्य पौराणिक नाटके संगीताने शृंगारलेली आहेत याचे भान ठेवले आणि नव्या पिढीतील गायक-गायिकांची दुर्लभता ध्यानात घेतली म्हणजे पौराणिक नाटकांच्या मंदावलेल्या लेखनाचे एक कारण समजू शकते. आणखीही काही कारणे सांगता येतील, पण ती चर्चा येथे अप्रस्तुत होईल.

'देव दीनावरी धावला' हे बाळ कोल्हटकरांचे पहिलेच पौराणिक नाटक. कौटुंबिक स्वरूपाची शतक महोत्सवी नाटके लिहिणाऱ्या सिद्धहस्त लेखणीच्या कोल्हटकरांचे हे नाटक आहे या अपेक्षेने नाटक वाचणाऱ्या रसिकांचा अपेक्षाभंग होणे अपरिहार्य आहे. कृष्ण व सुदामा यांच्या स्नेहभावाची आख्यानकर्त्यांनी शतकानुशतके गाइलेली रसाळ पुराणकथा निवडूनही कोल्हटकरांना तिचा योग्य तो उपयोग करून घेता आला नाही, कारण त्यांनी या कथेला एक अगदी चमत्कृतिपूर्ण अशी बैठक देण्याचा प्रयत्न केला. 'सत्ता आणि संपत्ती यांचा समतोल राखण्यासाठी विद्या जिवंत राहायला पाहिजे म्हणून श्रीकृष्णाने सुदाम्याची नगरी सुवर्णाची केली असे काल्पनिक सूत्र निश्चित करून कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकाची उभारणी केली. संवाद-लेखनातील अलंकारिकतेच्या जोडीला भाषणबाजीचीही भरपूर साथ मिळाल्याने नाटक कृत्रिम आणि रसभंगकारक झाले आहे. आणि अशा या नाटकाची प्रस्तावना लिहिणाऱ्या एका मंत्रिमहोदयांनी 'बाळ कोल्हटकरांच्या सूक्ष्म, संवेदनाशील आणि म्हणूनच सर्वस्पर्शी अशा प्रतिभेला पडलेलं भव्य स्वप्न' अशी या नाटकाची भलावण केली आहे!

'वैरिण झाली सखी' हे संजीव शेंडे या महाविद्यालयीन तरुणाने लिहिलेले नाटक. वि. स. खांडेकरांच्या 'ययाति' या कादंबरीतील कथेच्या आधाराने नाटकाचे लेखन झाले आहे. श्री. शेंडे यांचा हा पहिलाच प्रयत्न आहे आणि होतकरू लेखकाच्या साऱ्या मर्यादा येथे स्पष्टपणे प्रकट झाल्या आहेत. प्रस्तावनाकार श्री. विद्याधर गोखले यांच्या मार्मिक शब्दात सांगायचे म्हणजे, हे नाटक 'गुणकणिकांनी' चमकणारे आहे. कच, देवयानी आणि ययाति यांच्या पौराणिक कथेतील प्रसंग मन मानेल तसे वाकवून आजच्या काळातील भावना-विचार सूचित करण्याचा नाटककाराचा प्रयास निष्प्रभ ठरला आहे. अलंकारयोजनेचा सोस असल्यामुळे शैलीहीन कृत्रिम आहे. एकंदरीने नाट्य-लेखनात कौतुकास्पद असे फार थोडे आहे!

ऐतिहासिक नाट्यसृष्टीत नेहमीच्या पद्धतीने संवादरूप इतिहासकथा लिहिणारे काहीजण असले तरी लक्षात राहण्याजोग्या काही दर्जेदार नाट्यकृती या वर्षी सादर झाल्या आहेत. श्री. मनोहर पंडित यांनी 'अशोकपुत्र कुणाल' या नाटकात एक प्राचीन करुणकथा रंगविण्याचा, मराठीत पूर्वी कोणी न केलेला प्रयत्न केला आहे. श्री.

मुरारी शिवलकर यांच्या ' कथा सांगतो स्वातंत्र्याची ' या नाटकात शिवकालीन वातावरणाचा आधार घेतला आहे. मराठे सरदारांची मुसलमानी राज्यकर्त्यांच्याबद्दलची निष्ठा आणि वैयक्तिक मानापमानाच्या प्रश्नावरून आपापसात चाललेली झुंज यांच्या पार्श्वभूमीवर शिवछत्रपतींच्या आगमनाची सूचना नाटकात आहे. ' आसवे ढाळिली चिंतामणीने ' हे पेशवेकालीन नाटक श्री. कृष्णकांत नाईक यांनी लिहिले असून थोरल्या माधवरावांची जीवनकथा हा त्याचा विषय आहे. ही तीन नाटके भिन्न कालखंडांचे दर्शन घडवीत असली तरी त्यांच्या लेखनाचे एकंदर स्वरूप एकाच वर्गात पडणारे आहे. ज्ञात ऐतिहासिक घटनांना काल्पनिक घटनांची जोड, राणा भीमदेवी पद्धतीच्या भाषणांची योजना, ऐतिहासिक वातावरणाचा भास निर्माण करण्यासाठी अधून-मधून फारसी शब्दांचा वापर, अनुप्रासांची खैरात आणि भडक नाट्यप्रसंग असा मसाला यात भरलेला आहे. या नाटकांना थोडेबहुत प्रायोगिक यश मिळत असावे, परंतु वाङ्मयीन गुणांच्या दृष्टीने त्यांना विशेष स्थान देता येण्याजोगे नाही.

' शाबास, बिरबल ! शाबास ' या नाटकाचे लेखनही प्रामुख्याने रंगभूमीकडे नजर ठेवूनच झालेले आहे; तरीसुद्धा श्री. शिरगोपीकरांच्यासारख्या अनुभवी व मुरलेल्या नाटककाराने ते लिहिलेले असल्यामुळे त्यातील नाट्यप्रसंगांची निवड, रचनेचा सफाईदारपणा आणि चटकदार संवादलेखन या गुणांची त्याला जोड मिळालेली आहे. प्रसंगावधानी आणि हजरजबाबी म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या बिरबलाच्या काही चातुर्यकथा वेचून शिरगोपीकरांनी त्यांना एक सूत्रबद्ध नाट्याकार दिला आहे. चमत्कृतिपूर्ण दृश्य योजना आणि प्रासादिक पदरचना यांचे साहाय्य मिळाल्यामुळे हे नाटक रंगभूमीवर चांगले लोकप्रिय झाले आहे, परंतु त्यातील साहित्यगुण मात्र विशेष तोलामोलाचे नाहीत हे कोणालाही मान्य होईल.

' महाराणी पद्मिनी ' हे पु. भा. भावे यांचे नाटक त्यांच्या लेखनशैलीचे आणि व्यक्तिमत्त्वाचे सारे विशेष घेऊन अवतरले आहे. इतिहासकाळातील धीरोदात्त व वीरवृत्तीच्या स्त्रीपुरुषांचे गुणगान करणे हा श्री. भावे यांच्या मनोवृत्तीतील एक ठळक विशेष आहे. त्यातून ज्या ठिकाणी पराक्रमाला आत्मबलिदानाची साथ मिळाली असेल तेथे तर भाव्यांची लेखणी नतमस्तक झालेली दिसते. रजपूतांच्या इतिहासातील ' स्वनामधन्य ' पद्मिनीची कथा अशीच वीर-करुणरसांनी चिंब झालेली असल्यामुळे भाव्यांच्या मनात ती अनेक वर्षे घोळत होती. भाव्यांच्या ओजस्वी भाषाशैलीला हा कथाभाग म्हणजे मुक्त क्रीडांगणच असल्याने पद्मिनी नाटकाच्या प्रत्येक पानावर वीरवृत्तीचा आणि सर्वस्वत्यागाचा उद्घोष चाललेला आढळून येतो. नाटकातील अनेक प्रसंगही असेच वीररसाने तेजाळून निघालेले आहेत. काही ठिकाणी लयबद्ध आणि ठसकेदार संवादांचा थोडा अतिरेकही झालेला आहे आणि तो भाव्यांच्या शैलीचा नेहमीचाच अनुभव आहे. संविधानकरचनेचा एक विशेष म्हणजे भाव्यांनी जुलमी अल्लाउद्दीन आणि कडवे

रजपूत यांच्यातील स्थूल संघर्षापेक्षाही पद्मिनी आणि तिचा पती रतनसिंह यांच्यातील मानसिक संघर्षच जास्त उठावदारपणे रंगविला आहे. या दोघांच्या विरह-मीलनातील कारुण्य, उदात्तता आणि तेजस्विता यांचे दर्शन भाव्यांनी तन्मयतेने केलेले आहे.

मीरा-मधुरा हे वसंत कानेटकरांचे नाटक अनेक दृष्टींनी वाचनीय असले तरीही पूर्ण समाधान देण्याच्या बाबतीत असफलच ठरले आहे. प्रेमयोगिनी मीरेच्या कृष्ण-भक्तीत रंगलेल्या मनोभावांचे दर्शन ही या नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना आहे. ही मीरा श्रीकृष्णाला प्रियकर समजून कल्पनेच्या अनुभवविश्वात ते नाते जगणारी आहे. पण ती स्वतंत्र नाही. दोन सांसारिक पाश तिला मागे खेचीत आहेत. एका बाजूला व्यवहारधर्म पाळणारे राजकुलातील आप्तजन आणि दुसऱ्या बाजूला मीरेच्या प्रीतीत गुरफटलेला परंतु संसारसुख हिरावून घेतल्यामुळे वैफल्य व चीड यांनी भारलेला तिचा पती भोजराज आहे. मीरेने आपल्या कृष्णभक्तीत ऐहिक इच्छा-वासनांचा लय करून टाकलेला आहे. इतरांच्या त्या अधिकच प्रखर आहेत. यातूनच मीरा राजकुलाचा त्याग करून कृष्ण-प्रेमाचा मार्ग अनुसरण्यास सिद्ध होते. या नाटकाचा कथाभाग, त्यातील संघर्ष आणि त्याची परिणती या सर्वच गोष्टी अभूतपूर्व अशा आहेत. कानेटकर सांगतात तसे हे एक चमत्कारिक भीषण नाट्य आहे. कोणत्याही रसात भिजलेले भीषण नाट्य रसिकमनाला रिझवू शकते. परंतु या नाटकाच्या 'चमत्कारिक' स्वरूपामुळे ते आपल्या काटत्रालीत वाचकांना किंवा प्रेक्षकांना खिळवून ठेवण्यास असमर्थ ठरले आहे. मीरेची व्यक्तिरेखा ही जगावेगळी असल्यानेच तिच्या जीवनातील उत्कट प्रसंगांशी समरस होणे शक्य होत नाही. ही उणीव कानेटकरांच्या नाटकाची नसून मूळ कथे-तीलच आहे. कानेटकरांनी आपल्या प्रसन्न संवादरचनेच्या बळावर एका तरल भाव-विषयाला नाट्यरूप देण्याचा कसोशीने प्रयत्न केला खरा, पण तो अपेक्षापूर्ती करू शकत नाही.

या वर्षीची सामाजिक नाटके संख्या आणि योग्यता या दोन्ही बाबतीत समाधान-कारक आहेत. मराठी नाट्यसृष्टीमध्ये निरंतर गौरवास्पद ठरेल अशी 'नटसम्राट'-सारखी कलाकृती या वर्षाच्या नाट्यवाङ्मयाने नजर केली आहे; आणि म्हणूनच पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकापेक्षा सामाजिक नाटकांची पाहणी अधिक महत्त्वाची आहे. यापैकी कोणत्याही गटात न बसणारे कल्पनारम्य प्रकाराचे नाटक एकही आढळत नाही ही एक लक्षणीय गोष्ट आहे.

केवळ प्रेक्षकांचे मनोरंजन करणे हाच ज्यांचा एकमेव हेतू त्या प्रहसनात्मक (Farcical) नाटकांचा प्रथम विचार करता तीन कृती हाती येतात. श्री. सु. श्री. इनामदारकृत 'वेष असावा बावळा', श्री. वा. रा. सोनारकृत 'येरे धना' आणि श्री. श्याम फडकेकृत 'पै, पै आणि पै' हे तीन फार्स या वर्गात येतील. श्री. श्याम फडके यांनी आपल्या कृतीला 'धमाल विनोदी नाटक' असे संबोधिले तरी त्याची अंतःप्रकृती

फार्साचीच आहे. श्री. इनामदारांनी आपल्या कृतीला 'सामाजिक फार्सिकल नाटक' असे म्हटले आहे तर श्री. सोनार यांनी 'येरे धना' चे वर्णन 'धमाल आध्यात्मिक फार्स' असे केले आहे. फार्साचेही काही अध्यात्म असू शकते असे त्यांचे मत असावे. अशा प्रकारच्या नाटकांची विशिष्ट पातळी निश्चित ठरलेली असल्याने त्यातून काही गंभीर जीवनदर्शन व्हावे अशी कोणीच अपेक्षा करीत नाही. परंतु काही नाटककार ही मर्यादा लक्षात न घेता आपल्या फार्साकडे वेगळ्याच दृष्टीने पाहतात आणि निराशा पदरात पाडून घेतात. इनामदारांना आपल्या फार्साच्या द्वारे जबाबदारीची जाणीव नसलेला नोकरवर्ग केवळ हॉबी म्हणून किंवा टाइमपास करण्यासाठी ऑफिसला येणाऱ्या मुली आणि लाचखोर अधिकारी यांचे चित्र रंगवायचे आहे. पण फार्साचे माध्यम स्वीकारून अशी गंभीर समस्या मांडता येत नाही हे मात्र ते विसरल्याने त्यांचे उद्दिष्ट निष्फळ ठरले आहे. या तिघांच्याही फार्सातून आरडाओरड, धांगडधिंगा, वेषांतर आणि भाषांतर, लफडी आणि कुलंगडी, अश्लील अर्थ सूचित होईल अशा प्रकारची द्वयर्थी योजना असा मालमसाला वापरण्यात आलेला आहे. चुकार कर्मचारी, विसरभोळे प्राध्यापक, धनलोभी भिक्षुक इ. नित्याची मंडळीही मदतीला आहेतच. फार्साच्या साहाय्याने सामाजिक व्यंगावर नेमके बोट ठेवून वाचकाला हसता हसताही अंतर्मुख करण्याची शक्ती मात्र यांपैकी एकाही कृतीत नाही.

कौटुंबिक जीवनातील सुखदुःखाचे चित्रण करून प्रेक्षकांना रडण्याचे समाधान देणाऱ्या नाटकांची आज चांगली चलती आहे. अशा प्रकारची नाटके मोठ्या संख्येने व सातत्याने रंगभूमीवर आणून श्री. बाळ कोल्हटकरांनी आपला एक संप्रदाय निर्माण केला आहे यात मुळीच अतिशयोक्ती नाही. म्हणून प्रापंचिक भावबंधनाचे विविध पैलू प्रकट करणाऱ्या नाटकांना बाळ कोल्हटकरी छापांची नाटके असे म्हणावयास हरकत नाही. स्वतः बाळांनी या हंगामात 'एखादी तरी स्मितरेषा' हे नाटक सादर केले आहे. हे कोल्हटकरांचे अगदी नवीन असे नाटक नसून महाराष्ट्रभर अफाट लोकप्रियता संपादन केलेल्या 'वाहतो दुर्वांची ही जुडी' या नाटकाचा हा पुढील भाग आहे. हा 'जुडी'चा उत्तरार्ध आहे असे म्हणता येत नाही, कारण 'जुडी'च्या पुढचे एकूण आठ भाग सादर व्हावयाचे आहेत. 'जुडी'च्या कथानकापेक्षा यातील वेगळेपणा म्हणजे, 'जुडी'-तील सुभाषचा कड घेणाऱ्या ताईच्या जोडीला 'स्मितरेषे'मध्ये एक स्टेशनमास्तरही मिळाले आहेत, हा होय. बाकी ताई-सुभाष यांचीच कथा पुढे चालू आहे. सुभाषच्या वर्तनाविषयी नेहमी साशंक असणारे बाबासाहेब आहेत आणि सुभाषचे साहाय्यक व मार्गदर्शक मित्र रंगराव हेही आहेत. मधून मधून सुभाषितवजा वाक्ये आणि जोडीला काव्यपंक्तीचे पालुपद ही हुकमी साधनसामग्री सज्ज आहेच. मात्र जुडीतील ताई व भाऊ यांची कथा घरगुती प्रेमळ वातावरणात एकदा रंगलेली पाहिल्यानंतर 'स्मितरेषे'तील आकर्षण साहजिकच कमी होते आणि आवर्जून लक्षात राहावी अशी कोणतीच घटना

येथे नसल्याने ' जुडी 'च्या तुलनेने ' स्मितरेषा ' फार फिकी वाटते.

बहीण-भावंडांच्या नात्याप्रमाणेच दीर आणि भावजय यांच्यातील निस्सीम मायेचा जिव्हाळा दाखविणारे ' फुलाला सुगंध मातीचा ' हे श्री. शरद घाग यांचे नाटक या वर्षी कल्पनातीत लोकाश्रय मिळवून बसले आहे. बिघडलेला दीर आणि त्याला योग्य मार्गाला लावण्यासाठी अहर्निश धडपडणारी भावजय यांची ही कथा सामान्य रसिकाला पसंत पडली. यालाही ' जुडी'चा संप्रदाय कारणीभूत झालेला आहे. चमकदार वाक्यांची योजना आणि भावनाविवशता येथेही आहेच; परंतु बाळ कोल्हटकरांच्या नाटकांपेक्षा श्री. घाग यांच्या नाटकात योगायोग, अलंकारिक भाषा आणि ठराविक पाल्लवद हा भाग मात्र कमी प्रमाणात आहे. ' रंगभूमीवर धडाडत जाणारी आगगाडी प्रत्यक्ष पाहा ' अशी या नाटकाची प्रत्यही जाहिरात केली जात असली तरी त्या नाटकाच्या लोकप्रियतेचे ते खासच कारण नाही. कौटुंबिक नात्यातील प्रेमळपणा आणि जिव्हाळा यांचे आविष्करण बहुसंख्य रसिकाला अजूनही हवे आहे हेच खरे. 'फुलाला सुगंध मातीचा' या नाटकाच्या तुलनेने यापूर्वी यशस्वी कौटुंबिक नाटके लिहिणाऱ्या श्री. हिराकांत कलगुटकरांच्या लौकिकात या वर्षातील ' बाळा, गाते तुज अंगाई ' या त्यांच्या नाटकाने विशेष काही भर पडली असे म्हणता येणार नाही.

श्री. आबासाहेब आचरेकरांचे ' वेड्या बहिणीची रे वेडी माया ', श्री. दत्ता साटम यांचे ' दुरून डोंगर साजरे ', श्री. दशरथ राणे यांचे ' काट्यावाचून गुलाब नाही ' आणि श्री. सुभाष पाटीलकृत ' वाहिले प्रेम तुझ्या चरणी ' ही गिरणगावी नाट्यसृष्टीत निर्माण झालेली सर्व नाटके या बाळ कोल्हटकर-संप्रदायातील आहेत. कौटुंबिक जग ही या नाटककारांची मर्यादा आहे. दोन चार पदे, एखादीच स्त्रीभूमिका आणि सुबोध संवादातून बाळबोध पद्धतीने पुढे सरकणारी कथा हे या नाटकांचे सामान्य स्वरूप आहे. सामाजिक समस्येचे उत्कट चित्रण, अविस्मरणीय स्वभावलेखन किंवा मार्मिक संवाद इ. नाट्यगुणांशी या मंडळींचा फारसा संबंध नाही. लेखनाची हौस ही एकमेव प्रेरणा आहे. श्री. दत्ता पावसकर यांनी लिहिलेले ' अहो मला जगायचंय ' हे नाटकमात्र या चाकोरीबाहेरचे आहे. इंजिनिअर होऊनही बेकारीमुळे हालअपेष्टा सोसून कसेबसे आयुष्य कंठणारा एक तरुण अखेरीस वैतागून आत्महत्या करतो. हा या नाटकाचा विषय आहे. वाङ्मयीन निकष लावले तर हे नाटकही सामान्यच ठरेल. तथापि बहुसंख्य कौटुंबिक नाटकांतील ठराविक विषयाबाहेर जाण्याची यात धडपड असल्याने त्याचा उल्लेख करणे आवश्यक आहे.

परंतु हौसेपेक्षा ज्यांच्या लेखनाला अधिक मोलाचे असे काही प्रयोजन आहे त्या नवरे, तेंडूलकर, खरे आणि शिरवाडकर यांच्या वाङ्मयाचे अवलोकन हीच या वर्षातील सामाजिक नाटकांच्या अभ्यासाची फलप्राप्ती आहे. या चौघांपैकी श्री. शं. ना. नवरे यांनी ' धुक्यात हरवली वाट ' या नाटकामध्ये एका वेगळ्याच जीवनानुभवाला रम्य

असे नाट्यरूप दिले आहे. आपल्या संपन्न अशा विवाहित जीवनात तृप्त असणारा प्रौढ गृहस्थ एका तरुण स्त्रीला आपत्प्रसंगातून आधार देतो आणि त्याबद्दल कृतज्ञ असणारी स्त्री त्याला आपले सर्वस्व अर्पण करते या पार्श्वभूमीवर नाटक सुरू होते; हे प्रणयजीवन सुरळीत चालू असतानाच त्या गृहस्थाच्या धर्मपत्नीला हे समजल्यानंतर विकट पेच उभा राहतो. अशा वेळी थोर मनाची त्याची प्रेयसी त्याचे संसारी जीवन उद्ध्वस्त होऊ नये म्हणून दूर निघून जाण्याचा निर्णय घेते आणि हा पेच सुटतो. एका गुन्तागुन्तीच्या व गंभीर समस्येची हाताळणी श्री. नवरे यांनी अतिशय सौम्यपणे केली आहे. अत्यंत प्रक्षुब्ध मनःस्थिती असताही पत्नी व प्रेयसी ज्या धीराने व संयमाने एकेक पाऊल टाकतात ते सारेच मोठे कलापूर्ण आहे. नवरे यांच्या भाषेतील साधेपणा तर विशेषच वाखाणण्याजोगा आहे. मात्र हे सारेच इतके संथपणे उलगडत जाते की, नाटकाला अवश्य असणारा संघर्ष निर्माण होण्यापूर्वीच संपल्यासारखे वाटते. या उत्कट-तेचा अभाव हा या नाटकाचे यश फार मर्यादित करतो असे वाटते.

आजच्या सामाजिक जीवनात नीतिमूल्यांचा जो झपाट्याने अधःपात होत आहे तिकडे उदासीनपणे पाहात राहणे कलावंतांनाही अशक्य झाले आहे. किंबहुना संवेदना-शील व सहृदय कलावंताचे मन अशा समयी अधिकच अस्वस्थ होत असते, आणि त्याची प्रतिक्रिया कलाकृतीत उमटते. मराठी नाटककार अशा सामाजिक प्रश्नांना नाट्य-प्रविष्ट करण्यात सातत्याने प्रयत्नशील राहिले आहेत. या वर्षात, विजय तेंडुलकरांनी ' गिधाडे ' नाटकात आणि ' मला उत्तर हवंय ' या नाटकात सुरेश खरे यांनी आजच्या भ्रष्ट समाजजीवनाची एकेक बाजू मांडलेली आहे. दोघांचा दृष्टिकोण आणि लाभलेले यश अगदी भिन्न स्वरूपाचे आहे.

तेंडुलकरांचे ' गिधाडे ' हे नाटक १९७१ मध्ये प्रकाशित झाले असले तरी त्याचे लेखन त्यांनी १० वर्षांपूर्वीच करून ठेवले होते. म्हणजे तेंडुलकरांच्या नाट्यक्षेत्रातील उमेदवारीच्या काळातील हे नाटक आहे आणि नाटककाराच्या अपरिपक्व स्थितीच्या खुणा नाटकभर पसरलेल्या आहेत. स्वतः तेंडुलकरांनाही आपल्या नाटकातील उणिवांची जाणीव असावी. नाटकाच्या प्रस्तावनेतील मध्यंतरीच्या दहा वर्षांत या नाटकाचे माझे काही नाते उरले आहे असे मला वाटत नाही, या त्यांच्या वाक्यावरून ते स्पष्ट होते. स्वतः नाटककारही ज्या नाटकापासून आपला संबंध झटकून टाकू इच्छितो ते नाटकही त्याच योग्यतेचे असले पाहिजे हे उघड आहे. तेंडुलकरांच्या नंतरच्या काही नाटकांतील सूक्ष्म आणि काव्यात्म नाट्य ज्यांनी अनुभवले आहे त्यांना तेंडुलकर असले ' नावल व नाटके ' यांच्या काळातच शोभणारे भडक नाटक लिहितील हे खरेदेखील वाटणार नाही. लब्धप्रतिष्ठितांच्या जीवनातील भयाण वास्तवतेचे दर्शन एखाद्या नाटककाराला घडवायचे असेल तर त्यावर कोणी आक्षेप घेणार नाही. परंतु हा भयाण जीवनानुभव अर्वाच्य आणि ओबडधोबड स्वरूपात साहित्यात येत असेल तर ती गोष्ट मात्र अभिरुचि-

संपन्न वाङ्मयाच्या कसोटीनेच निंदास्पद मानली पाहिजे. श्री. वसंत कानेटकरांनी या-संबंधात जे उद्गार काढले आहेत ते फार मार्मिक आहेत. ते म्हणतात, "अनुभव-श्रेणीच्या अगदी तळच्या पायरीवर बीभत्सरसाची रंगत उभी असल्याने समर्थ शक्तीच्या कलाकारांनी त्या पायरीवरच मुक्काम करीत राहू नये." गिधाडे नाटकात तेंडुलकरांना ही कलाहीन पायरी ओलांडता आलेली नाही. कुटुंबातील सर्व घटक म्हणजे केवळ शरीरधर्मच ओळखणाऱ्या, भावनाशून्य द्विपाद पशूंचा मेळा आहे. अशा विपरीत कल्पनेतून रचलेले हे नाटक म्हणजे कलाशून्य नाट्यनिर्मितीचा एक अपूर्व नमुना आहे.

समाजाभिमुख प्रवृत्तीचा अगदी वेगळा आविष्कार सुरेश खरे यांच्या 'मला उत्तर हवंय्' या नाटकात प्रकट झाला आहे. त्यातील सामाजिक समस्या आज मोठ्या शहरा-पुरतीच मर्यादित असली तरी तिचे परिणाम फार भयावह आहेत. डान्सिंग स्कूलच्या नावाखाली चालणारे कुंटणखाने आणि अजाणता किंवा जाणूनबुजून त्यात सापडून स्वतःच्या आयुष्याचा सर्वनाश करून घेणाऱ्या उच्च वर्गातील तरुण स्त्रिया हा ज्वलंत विषय या नाटकात सुरेश खरे यांनी मांडला आहे. समाजजीवन पोखरून टाकणारा हा प्रक्षोभक प्रश्न निर्भयतेने समोर ठेवताना आपली लेखणी त्यांनी ज्या संयमाने वापरली आहे तेवढया एका गुणाबद्दलही या तरुण नाटककाराचे कौतुक करावेसे वाटते. मात्र या विषयाचे स्वरूप दिग्दर्शित करण्यासाठी मोजक्या प्रसंगांची निवड करण्याऐवजी नाटक-काराने छोट्या प्रसंगांची मालिका झरझर पुढे सरकवून कथानक गतिमान ठेवण्याचे चित्रपट तंत्र स्वीकारले आहे. या विशिष्ट रचनेमुळे, पैसा आणि शरीरसुख यांच्या मागे लागलेल्या तरुण स्त्रियांची जी वाताहत होते त्याचे हे नाट्यरूप दर्शन जितके परिणाम-कारक व्हावयास हवे होते तेवढे होऊ शकले नाही. तरीसुद्धा समाजात नव्यानेच पसर-णाऱ्या विषवल्लीची जाणीव करून देण्याचा, आणि बराचसा यशस्वी झालेला प्रयत्न केल्याबद्दल श्री. सुरेश खरे यांचे अभिनंदन करणे आवश्यक आहे.

या वर्षी निर्माण झालेल्या नाट्यमालिकेत श्री. वि. वा. शिरवाडकर यांच्या नटसम्राट या नाटकाचे स्थान कौस्तुभ मण्यासारखे आहे. शिरवाडकरांच्या 'कुसुमा-ग्रज' या स्वरूपातील लेखनाची प्रकृती कोणती याची चिकित्सा करताना, 'कुसुमाग्रजांची अभिव्यक्ती ही नेहमी नाट्यात्म असते' असे उद्गार प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी काढले आहेत. परंतु 'नाट्यदर्शन हाच त्यांच्या अभिव्यक्तीचा आत्मा आहे' असे असूनही त्यांनी आजपर्यंत जी स्वतंत्र नाटके लिहिली त्यात त्यांच्या शैलीची कल्पकता अनेक ठिकाणी प्रकट झालेली दिसली तरी वाचक प्रेक्षकांना खिळवून टाकणारे नाट्य मात्र फार क्वचित प्रसंगीच अवतरलेले दिसले. नटसम्राट नाटकाने मात्र नाट्य आणि काव्य यांचा एकजीव करून एक अविस्मरणीय शोकांतिका मराठी नाट्यकलेला दिलेली आहे. 'गडकऱ्यांच्या एकच प्याला नाटकानंतर मराठी नाट्यवाङ्मयात मनोव्यापारांचे हृदयस्पर्शी दर्शन घडविणारी या दर्जाची शोकांतिका लिहिली गेली नाही' या मताशी

बहुधा सर्वच सहमत होतील. एकच प्याला नाटकाचा मध्यवर्ती विषय कोणता हा जसा विद्वानांच्या मतभेदाचा विषय ठरला त्याचप्रमाणे ' नटसम्राटा ' च्या बाबतीतही विविध मतमतांतरे पुढे आली. या नाटकात एका नटाची शोकांतिका आहे असे एकाने विधान केल्यानंतर दुसऱ्याने नटसम्राटाची व्यथा ही कुठल्याही म्हाताऱ्याची व्यथा होईल असे उद्गार काढले. आणखी एकाने ती पिचलेल्या दुःखाची कथा आहे असे मत मांडले. समन्वय दृष्टीने पाहणाऱ्या समीक्षकांच्या दृष्टीने, ' ही वत्सल पण वंचित पित्याची शोककथा आहे.' ही शोकांतिकाच नाही असे भाष्यमात्र अद्यापि कोणी केलेले नाही.

आपल्या पुर्वायुष्यात मराठी रंगभूमीवर सम्राटाच्या दिमाखात रसिकजनांचे मुजरे घेणाऱ्या लोकोत्तर कलावंताच्या उत्तरायुष्यात जी केविलवाणी दुर्दशा झाली तिचे भव्य दर्शन शिरवाडकरांनी घडविले आहे. विशेषतः दुसऱ्या अंकाच्या अखेरपर्यंत या नाटकाला नाट्यपूर्ण आणि एकात्म अशी गती आहे. गणपतराव वेलवलकर आणि त्याची सहचारिणी यांच्या अखेरच्या जीवनाची जी वाटचाल शिरवाडकरांनी एकही भडक प्रसंग योजल्याशिवाय रंगवली आहे ती वाचकांच्या (आणि अर्थातच प्रेक्षकांच्याही) अंतःकरणाची विलक्षण पकड घेणारी आहे. तिसऱ्या अंकातील बूटपॉलिशवाल्या पोऱ्याच्या प्रवेशामुळे मात्र नाटकाच्या कलापूर्ण एकजिनसीपणाला ढळ पोचला आहे. नटसम्राटाच्या जीवनाची समाप्ती ठरलेलीच होती; पण त्या शेवटच्या प्रसंगापूर्वी जी लांबण लागलेली आहे ती अपरिहार्य वाटत नाही आणि त्यामुळेच नटसम्राटाच्या शोकांताचा प्रसंग काहीसा फिका वाटतो. शोकात्मिकेची दिव्यता प्राप्त करण्यास नाटकाचे बळ थोडे कमी पडले. हे एक गालबोट वगळता नटसम्राट हे गुणाढ्य नाटक आहे. ' नाटक हे मूलतः वाङ्मयीन असते ' आणि ' नाटक हे गर्दीसाठी असते ' या दोन्ही अपेक्षा पूर्ण करणारी जी फार थोडी नाटके मराठीत आहेत त्यांत नटसम्राटाचे स्थान निश्चित आहे. हे यश शिरवाडकरांच्या संवादलेखनाचे आणि स्वभावचित्रणाचे आहे, तसेच ते काव्याची रमणीय झालर लावलेल्या भाषेचेही आहे. त्यांच्या प्रतिभेला प्रारंभापासूनच काव्याचे लेणे लाभलेले आहे आणि येथे ते आपला काव्यभाव विसरून नाट्यात समरसून गेले आहे. काव्य आणि नाट्य हे दोन घटक येथे परस्परापासून अलग करताच येत नाहीत.

अलीकडच्या नाटकांतून बव्हंशी हद्दपार झालेल्या स्वगतांचा शिरवाडकरांनी नाट्यपरिपोषासाठी उपयोग करून घेतला आहे. नटसम्राटाला एखाद्या निमित्ताने रंगभूमीवरील नाट्यप्रसंगाची आठवण व्हावी आणी त्या वेळची वाक्ये उत्स्फूर्तपणे बाहेर यावीत या सहजप्रवृत्तीचा शिरवाडकरांनी फार चातुर्याने व औचित्य संभाळून वापर केला आहे.

असे हे अंतर्गत गुणसमुच्चयाने संपन्न असलेले महान नाटक ही या वर्षाच्या नाट्यवाङ्मयाची विजयपताकाच आहे. या एका नाटकाच्या निर्मितीनेच या वर्षातील नाट्यवाङ्मय कृतार्थ झाले आहे.

चंद्रशेखर वर्वे



१९७१ मधील चरित्रे-आत्मचरित्रे

अगदी समकालीन साहित्याचे समालोचन करणे म्हणजे वाहत्या पाण्यातील फेसाची फुले पकडून त्या वाहत्या पाण्यावरच त्या फुलांचा गालिचा काढणे! अशाच प्रकारचे हे एक समालोचन...सुरुवातीलाच स्पष्ट केलेले बरे की हा पै-पैशाचा हिशेब नाही तसा तो देणे शक्यही नाही. कारण, एक तर चरित्र-आत्मचरित्राच्या खात्यावर नेमकी किती जमा झालेली आहे याची अधिकृत, बिनचूक नोंद मिळत नाही. आणि दुसरे म्हणजे जमा झालेल्याच्या मूळ प्रतीही सहजासहजी उपलब्ध होऊ शकत नाहीत. ...७१ मध्ये चरित्र-आत्मचरित्र लेखनाच्या कोणत्या प्रवृत्ती दिसतात, या लेखनाचे साहित्यिक रूप कितपत आनंददायक वाटते, हे काही शेलक्या पुस्तकांच्या संदर्भात पाहण्याचा तेवढा हा प्रयत्न!

ज्या पुस्तकांच्या संदर्भात पुढील विवेचन केलेले आहे ती पुस्तके अशी : (प्रकाशन मासानुसार अनुक्रम)

चरित्रे :

१. डॉ. भाऊ दाजी : व्यक्ति, काल व कर्तृत्व– अ. का. प्रियोळकर. २. शिवपुत्र संभाजी : साधार, विवेचनात्मक...– सौ. कमल गोखले. ३. नेपोलियन : उदय, उत्कर्ष व अस्त–म. श्री. दीक्षित. ४. वल्लभभाई पटेल : चरित्र व काळ– य्यं. र. देवगिरीकर.

आत्मचरित्रे :

१. अशीच एकाची गोष्ट – वसंत शांताराम देसाई. २. अंतरीच्या नाना कळा – नाना अभ्यंकर. ३. संध्याकाळ – गजानन जागीरदार. ४. माझी जीवनयात्रा : – अप्पा पटवर्धन.

याशिवाय चरित्र रेखात्मक किंवा अंशतः चरित्रात्मक, अंशतः आत्मचरित्रात्मक अशी पुस्तके :

१. अग्निपुत्र – वसंत पोतदार. २. मास्टर विनायक : दिग्दर्शकांचा दिग्दर्शक : – दिनकर द. पाटील.

मला महत्त्वाच्या वाटलेल्या चरित्र-आत्मचरित्रांचा बालबोध परिचय पुढे करून दिलेला नाही; इतकेच काय पण त्यांचे कारकुनी परीक्षण ही करून दाखविलेले नाही. लेखाची ही विशिष्ट चौकट, सुजाण वाचक लक्षात घेतील, अशी वाजवी अपेक्षा आहे.

एखादी फूटपट्टी हातात ठेवून साहित्यकृतीचे मोजमाप घेणे हे केव्हाही अनिष्टच! परंतु एखाद्या कालखंडातील साहित्यविषयक जाणिवा रेखीवपणे स्पष्ट असणे हे देखील नितान्त आवश्यकच! या दृष्टीने चरित्र-आत्मचरित्र या प्रकारांविषयीच्या जाणिवा अगोदर रेखून ठेवल्या तर मग समालोचन चित्र स्वच्छ काढणे सुकर जाईल.

चरित्र या प्रकाराचे 'ललिता'शी वाकडे नसले तरी त्याचे जवळचे नाते 'अललिता' शीच असते. आणि तरीही चरित्र म्हणजे इतिहास नव्हे; इतिहासामध्ये व्यापक संदर्भात विशिष्टांचे मूल्यांकन केले जाते, तर चरित्रामध्ये विशिष्टाच्या दृष्टीने व्यापकाचा अन्वयार्थ लावला जातो. खरोखर चरित्र म्हणजे विशिष्ट व्यक्तीच्या संदर्भात संश्लिष्टरीतीने सजीव झालेले समग्र वस्तुगत सत्य होय. चरित्रामध्ये नायकाच्या जीवन-सत्त्वाचे आविष्करण केलेले असते, परिष्करण केलेले नसते, हे खरे. तथापि चरित्रा-मध्ये त्या सत्त्वाचे (म्हणजेच चरित्र-सत्याचे) केवळ अनावरणच केलेले असते असे नाही, तर त्याचे पुरेसे विवरणही केलेले असते. आणि असे असले तरी प्रत्येक चरित्राचा आकृतिबंध साचेबंदच असतो असेही नाही. चरित्राला रूप कोणते कसे याव-याचे हे पुष्कळसे लेखकाच्या वाङ्मयीन प्रकृतीवर व लेखन-प्रवृत्तीवर अवलंबून असते. पूजनाची प्रवृत्ती प्रबळ असेल तर 'स्मरण' संकलनाचे नामसंकीर्तनाचे रूप येते; प्रेरणा घेण्याची व स्फूर्ती देण्याची प्रवृत्ती जोर करीत असेल तर हितोपदेशग्रहणाचे उद्बोधक सारलेखनाचे रूप येते; आणि व्यामिश्र व्यक्तित्वाचा त्यातील सामर्थ्य दौर्बल्य केंद्रांचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती उत्कट असेल तर विश्लेषक वर्णनाचे चित्रणशील चर्चेचे रूप येते. तेव्हा आता मुख्य प्रश्न असे की ७१ मधील चरित्रलेखकांत कोणत्या प्रवृत्ती दिसतात? चरित्रांना कोणते रूप प्राप्त झालेले दिसते? या प्रश्नांची सूत्रमय उत्तर पुढे दिली आहेत.

आरंभीच एक गोष्ट नमूद केली पाहिजे की, धार्मिक व राजकीय चरित्र विषयां-बरोबरच सामाजिक, शैक्षणिक, साहित्यकला यांच्याशी संबंधित अशाही चरित्रविषयांकडे चरित्रकारांचे लक्ष जाऊ लागले आहे. म्हणूनच यापूर्वी उल्लेखिलेल्या चरित्रांच्या जोडी-नेच 'उपेक्षित द्रष्टा' (र. धों. कर्वे) दिवाकर बापट, 'अज्ञात नंदादीप' (द. सी सामंतगुरुजी) म. दि. साखळकर, 'शिल्पकार फडके' (चरित्ररेखा) संपा. हरिभाऊ मोटे ही चरित्रेही ७१ मध्ये दृष्टिपथात येतात. याचा अर्थ हाच की आता चरित्रकार चरित्रविषयाच्या बाबतीत पूर्वीसारखा सोवळेओवळेपणा मानत नाहीत. अशीच आणखीही एक स्तुत्य गोष्ट नमूद केली पाहिजे की लोकमान्यतेची लेबले, पदव्यांचे बिल्ले यांच्यापेक्षा

असामान्य ऊर्जस्वलतेचे अगत्य आजच्या चरित्रकारांना वाटू लागले आहे. असे नसते तर समाजाला अस्वस्थ करून सोडणाऱ्या 'समाजस्वास्थ्य' कारांचे (र. धों. कर्वे यांचे) किंवा 'अवघे जन शहाणे करून सोडावे' यासाठी धडपडणाऱ्या ध्येयवेड्या 'मास्तरांचे' (द. सी. सामंत यांचे) चरित्र लिहिले गेले नसते. याप्रमाणे चरित्रविषय निवडताना चाकोरी सोडली जाते आहे हे केव्हाही स्वागतार्हच; पण चरित्र-लेखन करिताना पुन्हा चाकोरीचाच तर सरळ स्वीकार केला जात नाही ना, हा खरा महत्त्वाचा प्रश्न!

सामान्यतः असे निदर्शनाला येते की ७१ मधील बहुतेक सर्व चरित्रकारांच्या मनात चरित्रनायकाबद्दल आदरभावना अवश्य आहे; पण तिचे पर्यवसान नायकाच्या दैवतीकरणात किंवा स्तोत्रगायनात सहसा झालेले नाही. याचे कारण एकच की बहुधा सगळ्यांची चिकित्साबुद्धी पुरेशी जागृत आहे. आता भावनावशतेचे व चिकित्साशीलतेचे प्रमाण सर्व चरित्रकारांत सारखेच आहे असे नाही; त्यामुळेच एखाद्या – नेपोलियन – चरित्रात भावनेची उब जास्त जाणवते, तर एखाद्या – पटेल – चरित्रात चिकित्सेची धार जास्त जाणवते. परंतु एकंदरीत पाहता, भावनेचा अतिशय कोठेही नाही; चिकित्सेचा आढळमात्र सर्वत्र होतो. पटेलचरित्रातल्यासारख्या परखड परीक्षणाच्या रूपातच तो होतो असे नाही; कोठे (लाड चरित्रात) माहिती गोळा करण्याच्या पद्धतीतून तो होतो, तर कोठे (संभाजी चरित्रात) माहिती चाळून घेण्याच्या रीतीतून तो होतो. माहितीचा भरणा, बहुतेक साऱ्याच चरित्रांतून, भरपूर आहे – क्वचित (लाडचरित्रात किंवा पटेल-चरित्रात) या गुणाचा अतिरेक झालेला आहे; पण अभावाचे वैगुण्यमात्र कोठेही शिरलेले नाहीत. (नेपोलियनचरित्रातसुद्धा) अर्थात वैगुण्य कशास म्हणावयाचे आणि गुणातिरेक कशास म्हणावयाचे, हे शेवटी ज्याचे त्याचे तारतम्यच ठरविणार!

७१ मधील कोणत्याही चरित्रकाराची प्रवृत्ती बोधाचा खुराक स्वतः घेण्याची किंवा उपदेशाचा डोस वाचकांना पाजण्याची नाही, ती शोध घेण्याचीच आहे. परंतु हा शोध काळाच्या परिस्थितीच्या बाजूने अधिक झालेला आहे, चरित्रविषयाच्या – मध्यवर्ती व्यक्तीच्या अंगाने व्हावा तसा झालेला नाही. याचा विपरीत व विघातक परिणाम म्हणजे चरित्रातून चरित्रवाचकच अनेकदा हरपलेला आहे, पार्श्वभूमीदाखल मांडलेल्या पसाऱ्यात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वरेखाच बऱ्याच ठिकाणी लोपलेल्या आहेत. आणखी एक विशेष विचित्र परिणाम असा की या चरित्रांतून चरित्रनायकांचे, जिवंत माणसे म्हणून, समग्र दर्शन नीट घडत नाही – त्यांचे काही पैलू अधूनमधून दिसले तरी त्यांची एकसंध जडणघडण कसकशी होत गेली याचे उमलते दर्शन घडूच शकत नाही. चरित्रकाराने चरित्रनायकाच्या एखाद्याच, सामाजिक किंवा राजकीय स्तरावरील, भूमिकेवर प्रकाश-झोत केंद्रित केला तर ते चालू शकेल! परंतु त्या भूमिकेच्या अवस्थांतरांचा सूक्ष्म आलेख काढण्याचेच चरित्रकाराने टाळले तर ते कसे चालवून घ्यावयाचे? चरित्रात सर्वाधिक महत्त्व या आलेखाला द्यावयास हवे, याची जाणीवच भाऊदाजींच्या किंवा

संभाजीच्या चरित्रकारांना नसावी ! ही जाणीव नेपोलियनच्या किंवा वल्लभभाईच्या चरित्र-कारांना मुळात आहे; पण प्रत्यक्षात ती फलद्रूप झालेली नाही – नेपोलियन-चरित्रात काही प्रमाणात तरी आहे, पटेल-चरित्रात जवळजवळ नाहीच...थोडक्यात असे म्हणता येईल की ७१ मधील चरित्रांतून अस्थिसंकलन – फार तर अस्थिसंधान – झालेले आहे; पण प्राणसंचरण करावयाचे राहूनच गेलेले आहे....त्यातल्या त्यात नेपोलियन- चरित्रच प्राणवान वाटते – तेही भावबळामुळे; विचारबळामुळे नव्हे ! (नेपोलियन-चरित्राच्या रससांद्र शैलीचा मात्र खास उल्लेख करावयास हवा. असाच उल्लेख, मास्टर विनायक-चरित्राच्या चित्रमय शैलीचाही करणे आवश्यक आहे.)

आतापर्यंत केलेल्या विवेचनाचा निष्कर्ष असा की ७१ मध्ये चरित्राच्या निरनिराळ्या तऱ्हा आहेत–एक लाडांचे किंवा पटेलांचे, साधनरूप चरित्र. एक नेपोलियनचे, साहित्यरूप चरित्र. या साऱ्या चरित्रांतून ऊहापोहाचा सूर आहे; तथापि भरदार ऊहापोहरूप चरित्र एकही नाही. ... खरे तर चरित्रविषयक अपेक्षा एकवटून पुऱ्या करणाऱ्या चरित्राचाच अभाव आहे. ७१ मधील चरित्रांच्या कादंबऱ्या झालेल्या नाहीत, हे महद्भाग्य ! परंतु (नेपोलियन-चरित्र वगळता) त्यांना इतिहासाची (अव !) कळा आलेली आहे, हे नक्कीच बरे नाही ! पटेलांचे चरित्रकार म्हणतात याप्रमाणे चरित्रात इतिहास येणे अटळ असले तरी चरित्राचा इतिहास होणे हेदेखील अटळच मानावयाचे काय ?...असो ! जोपर्यंत प्रियोळकर, गोखले व देवगिरीकर आणि दीक्षित, पोतदार व पाटील यांच्या सामर्थ्यांचा संगम होत नाही, तोपर्यंत सर्वांग सुंदर चरित्राचा संभव व्हावा कसा ? भविष्यात तो होईल, अशी आशा ७१ च्या उंबरठ्या-वरून करण्यास मुळीच हरकत नाही. त्यायोगे ७१-विषयक असमाधानाच्या शल्याचा विसर तरी पडेल !...

चरित्रांप्रमाणेच, ७१ मधील आत्मचरित्रांचे समालोचन करण्यापूर्वीही आत्म-चरित्र-प्रकाराची संकल्पना लवचिकपणे बंदिस्त करून घेतली तर ती, पुढील समा-लोचनाच्या दृष्टीने, उपयुक्तच ठरेल....' आठवणी'त ' आत्मचरित्रा'चा अंश असला आणि आठवणींतून आत्मचरित्र तयार होत असले तरी ' आठवणी ' व ' आत्मचरित्र ' ही एकरूप नव्हेत–गोष्ट (स्टोरी) व कथानक (प्लॉट) यांत जो फरक असतो, तसाच तो जवळजवळ आठवणी व आत्मचरित्र यांतही असतो. ... आपल्या नायकाच्या आयुष्यात आलेल्या व्यक्तींचेच तेवढे वर्णन करणारे आणि घडलेल्या घडामोडींचेच फक्त कथन करणारे आत्मचरित्र हे खरोखर व्याज-आत्मचरित्रच होय. खरेखुरे आत्म-चरित्र हे केवळ केंद्रोत्सारी–' आत्म'पासून दूर जाणारे, पर-लक्ष्यी–' स्वेतरां'च्या चित्रणात किंवा चिंतनात रमणारे, प्रतिबिंबदर्शी–अप्रत्यक्षपणे, इतरांविषयीच्या भावना-विचारांतून, ' आत्म'रूप पाहणारे नसते; तर ते प्राधान्याने केंद्रगामी–' स्वत्वा ' भोवती रुंजी घालणारे, आत्मलक्ष्यी–' आंतरजीवना'चे निरीक्षण, विश्लेषण, परीक्षण करणारे,

चित्रदर्शी–प्रत्यक्षपणे ‘ स्वत्व ’ कळा न्याहाळणारे असते. विद्यमान व्यक्तित्वाच्या प्रकाशात केलेले स्वतःच्या स्थित्यंतरांचे व रूपांतराचे भेदक निरूपण म्हणजे वास्तविक विशुद्ध आत्मचरित्र होय. अशा आत्मचरित्राचे स्वारस्य रसील्या गोष्टीवेल्हाळपणापेक्षाशुद्ध, रोकड्या नोकदारपणामध्ये अधिक साठलेले असते; आणि त्याचे मूल्य विमुक्त आत्मशोधनावर व स्वच्छंद आत्माविष्कारावरच सर्वथैव अवलंबून असते....दिलखुलास आत्मनिर्भरता हाच खरोखर खऱ्याखुऱ्या आत्मचरित्राच्या अस्सलपणाचा व कसदारपणाचा एकमेव निकष होय....तेव्हा आता प्रमुख प्रश्न असे की ७१ मधील आत्मचरित्रे, आताच उल्लेखिलेल्या निकषावर घासून पाहिली असता बावनकशी ठरतात की नाहीत, आणि आत्मप्रचीतीची साक्ष प्रभावीपणे पटवितात की नाहीत ? या प्रश्नांची सूत्ररूप उत्तरे पुढे नमूद केली आहेत.

आत्मचरित्रलेखन स्वान्तःसुखासाठी किती होते आणि बहुजनहितासाठी किती होते हा एक परिशीलनाचाच विषय आहे. ७१ मध्ये या दोन्ही हेतूंनी आत्मचरित्रे लिहिली गेली आहेत. देसाई व अभ्यंकर यांनी स्पष्टपणे सांगितलेले नसले तरी त्यांचे लेखन स्वांतःसुखासाठीच अधिक झालेले वाटते. अप्पा पटवर्धन यांनी स्वतःची चित्तशुद्धी व्हावी या हेतूने आपली कहाणी सांगितली आहे, पण इतरांनाही ती उपयोगी पडावी असा दुय्यम हेतू त्यांच्या मनात आहेच. उलट, आपल्या अनुभवांचा ठेवा इतरांच्या हाती पडावा म्हणून जागीरदारांनी लेखणी उचलेली असली तरी ते पुनः-प्रत्ययासाठीच लिहीत आहेत असेही टायीटार्यः वाटते...हेतू कोणताही असो; सत्य सांगण्याचा मनोदय व त्याकरिता आवश्यक ते मनोधैर्य असणे हे खरे महत्त्वाचे ! ७१ मध्ये, प्रत्येकाने संपूर्ण सत्य सांगण्याचे कंकण बांधले आहे असे दिसत नाही. पटवर्धन कृतकर्माची कबुली प्रांजळपणे देतात; उलट, आत्मचरित्र म्हणजे काही कबुली-जबाब नाही असे देसाई मानतात. अभ्यंकरांची प्रतिज्ञा सत्यापलाप न करण्याची आहे; तर, सत्य सांगतानाही मर्यादा सांभाळण्याची जागीरदारांची कसोशी आहे.

तपशिलाचा बिनचूक उल्लेख किंवा गुप्त गोष्टींचा साहसी स्फोट यातच केवळ आत्मचरित्र-सत्य सामावलेले असते काय ? वस्तुतः आपले आपल्यालाच आलेले अंतर्बाह्य भान व त्याचे सर्वंकष आलेखन म्हणजे आत्मचरित्र-सत्य होय. अशा सत्याचे दर्शन, ७१ मधील सर्वच आत्मचरित्रांतून पुरेसे घडते असे म्हटले तर तो सत्याचा विपर्यासच ठरेल ! महत्त्वाकांक्षी, अतृप्त चित्रपट कलावंत हे जागीरदारांचे किंवा नाटकासच सारसर्वस्व समजणारा रंगोपासक हे अभ्यंकरांचे खरे रूप ! परंतु ते हलकेहलके कसे आकाराला येत गेले याचे सूक्ष्म अन्वेषण दोघांनीही केलेले नाही. प्रत्येकाच्या आयुष्यामागे एक ‘ मानसप्रक्रिया ’ असते अशी देसायांची धारणा ! पण, नीरस व्यवसाय करीत असतानाच त्यांच्यात एक रससेवक समीक्षकलेखक कसा पुष्ट होत गेला याचे पर्यालोचन त्यांनी किती केले आहे ? एकट्या पटवर्धनांनीच काय ते आपल्या सुधारक

वृत्तीचे, त्या वृत्तीच्या यात्रेचे निरीक्षण अगदी परखडपणे केलेले दिसते. हा एकुलता एक अपवाद वगळला तर बाकी कोणातही एवढे परखड साक्षित्व दिसून येत नाही...आपल्या काळातील महत्त्वाच्या घडामोडींचे अवलोकन व शब्दांकन सगळ्यांनीच अलिप्त तल्लीनतेने केले आहे. परंतु आपला काळ व आपण यांत सतत एक 'इंटरॅक्शन' कसे होत होते आणि त्यातून आपल्याला एक विशिष्ट आकार कसा येत होता याचे स्पष्ट किंवा सूचक अनुशीलन, एकट्या पटवर्धनांखेरीज, दुसऱ्या कोणीही केलेले नाही...कौटुंबिक घटनांचेही वर्णन सर्वांनीच केले आहे. तेही अगदी जुजबी. पण कुटुंब व आपण यांच्या ताण्याबाण्यातून आपला जीवनपट कसा विणला गेला हे प्रायः (पुन्हा थोडासा पटवर्धनांचाच अपवाद सोडता) कोणीही उलगडून दाखविलेले नाही...म्हणजे खरे आत्मचरित्र सत्य, ७१ मधील आत्मचरित्रांतून शिताफीने निसटून गेले आहे; पटवर्धनांच्या शिवाय, साऱ्यांनाच त्याने हुकांडी दिली आहे, रोकड्या रूपात ते कोणाच्याही हाती लागलेले नाही.

असे असूनही ही सर्व आत्मचरित्रे वाचनीय झालेली आहेत. याचे हुकमी कारण एकच–त्यांतून झालेले गतकाळाचे रसरशीत पुनरुज्जीवन! कधी धावत्या निवेदनातून, कधी रसाळ कथनातून, तर कधी नाट्यात्म चित्रणातून, नमुनेदार माणसे, मासलेवाईक प्रसंग अगदी जिवंत होतात; म्हणूनच कोणतेही आत्मचरित्र एका बैठकीत वाचून पुरे केल्याविना बाजूला सारवत नाही. आणि त्या निवेदनाला, त्या कथनाला, त्या चित्रणाला झालेला त्या त्या लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा (उदाहरणार्थ जागीरदारांच्या विवेचकतेचा, देसायांच्या मिस्किलपणाचा, अभ्यंकरांच्या दिलदारपणाचा, पटवर्धनांच्या शांत धडाडीचा) स्पर्श जसजसा जाणवत जातो, तसतसे त्या त्या आत्मचरित्रातील स्वारस्य उत्तरोत्तर वाढतच जाते. परंतु, पटवर्धनांच्या आत्मचरित्राइतकी, इतर कोणाच्याही आत्मचरित्राचा प्रभाव दीर्घ काळ टिकून राहात नाही...याची मीमांसा अशी–सर्वांनीच आपल्या स्मरणनगरीच्या वेशीची महाद्वारे सताड उघडली आहेत; पण पटवर्धनांखेरीज दुसऱ्या कोणीही आपल्या आंतरजीवनाच्या अंतःपुराची कवाडे खुली केलेली नाहीत–फार तर किलकिली करून ठेवली आहेत. आत्मचरित्रात निष्ठुर आत्मविच्छेदन नसेल, अंतर्मुखतेतून स्फुरलेले जीवनचिंतन नसेल तर ते झगाटून कसे टाकू शकेल?...आतापर्यंतच्या विवेचनाचा इत्यर्थ असा की ७१ मधील आत्मचरित्रे म्हणजे प्रामुख्याने सरिताप्रवाहातून घेतलेले सागरवेलेचे दर्शन होय. सागरवेलेवरून घेतलेले सरिताप्रवाहातील लाटा-तरंगांचे, निगूढ खळबळीचे दर्शन ते विशेषकरून नाही. त्यांचा मुखवटा 'आत्मचरित्रा'चा असला तरी त्यांचा खरा चेहरामोहरा 'आठवणीं'चाच आहे. समाधान याचे मानावयाचे की, ७१ मधील चरित्रांवर तजेला थोडा आहे, त्या मानाने आत्मचरित्रांवर टवटवी थोडी जास्त आहे. एवढ्यावरच संतृप्त व्हावयाचे का? याचे उत्तर, प्रत्येकाची वाङ्मयीन क्षुधा किती प्रदीप्त आहे, यावरच अवलंबून राहील.

१९७१ मधील चरित्र-आत्मचरित्रांची ही गंगाजळी ! ७१ मधील इतर बहुतेक सर्व साहित्यप्रकारांच्या मानाने प्रस्तुत दोन प्रकारांचा संचय फारच अल्प दिसतो. संख्या कमी म्हणून तक्रार नाही, गुणवत्ताच कमी म्हणून खळखळ वाटते. चरित्राचा किंवा आत्मचरित्राचा नायक संत किंवा राष्ट्रनेताच असला पाहिजे, असा कडक दंडक आता उरलेला नाही हे ठीकच झाले; पण क्षणोक्षणी साचे मोडून पडावेत, अशी सत्त्वसंपन्न चरित्रे किंवा आत्मचरित्रे अजूनही विशेष आविर्भूत होत नाहीत हे खचितच स्पृहणीय नाही. इतर साहित्यप्रकारांच्या विश्वात, नवे नवे किनारे शोधणारे कोलंबस अनेक भेटतात; मग चरित्र-आत्मचरित्रांच्या विश्वात, सत्यसूर्याचा वेध वेगवेगळ्या कोनातून घेणारे कोपर्निकस इतके दुर्लभ का असावेत ?

गेल्या शे-पन्नास वर्षांची कूस चिरून पाहिली तर कदाचित याचे उत्तर सापडेल ! ' चरित्रा 'कडे साहित्यिक साध्य म्हणून पाहण्यापेक्षा राष्ट्रीय साधन म्हणूनच प्रायः पाहिले गेले; यामुळे ' चरित्रा 'तील चैतन्यबीजांची व त्यांच्या विकसनक्षमतेची जाणीवच पुरेशी पोसली गेली नाही. मग चरित्रप्रकाराची वाढ खुरटली तर त्यात नवल ते काय !... आत्मचरित्रप्रकारही खुरट, रोडका राहिला, याचेही नवल वाटायास नको ! एकीकडून परमार्थाच्या ओढीमुळे आत्मविलोपाची प्रवृत्ती व दुसरीकडून देशासाठी सर्वस्व समर्पण करण्याच्या इर्षेमुळे आत्मविस्मरणाची प्रवृत्ती बळावत गेली. स्वाभाविकपणेच, अनुभव-समृद्ध जीवन जगलेली, संपन्न व्यक्तित्वाची माणसे असूनदेखील, ' आत्मचरित्रा 'साठी आवश्यक ती आत्मलुब्धीची, आत्मक्रीडेची भावनाच वाढू शकली नाही. याचा परिणाम असा झाला की ' आत्मचरित्रा 'तील गहन स्तरांची व त्यांच्या उत्खनन-शक्यतेची जाणीवच खूप काळ सशक्त झाली नाही. अशा स्थितीत आत्मचरित्रप्रकाराचा विकास व्हावाच कसा ?...गेल्या काही वर्षांत, ' आत्मचरित्रा 'ला जोरदार धुमारे फुटू लागलेले दिसतात; पण अद्यापि ' चरित्रा 'ला कोवळे अंकुरही येताना दिसत नाहीत !

समीक्षकांनी व साहित्यिकांनीही अंतर्मुख व्हावे, अशीच ही वस्तुस्थिती आहे; आणि अंतर्मुख होणे भाग पडावे, एवढी अस्वस्थता आणण्याइतपत ७१ साल चांगलेच सुस्त आहे !

अनुक्रमणिका

वसंत दावतर



१९७१ मधील साहित्यसमीक्षा

मराठी साहित्य समीक्षा हा माझ्या दृष्टीने एक अजबखाना आहे. अजबखान्यात अनेक वस्तू असतात. पण एकीचा दुसरीशी काही मेळ नसतो. साहित्यसमीक्षा या नावाने मराठीत जे जे लेखन वावरते ते असेच असते. तत्त्वज्ञान, समाजस्थिती, लेखकाचे चरित्र, मते, जीवनविषयक दृष्टिकोन, इत्यादींची चर्चा व त्यांच्या बौद्धिक वा भावनिक सत्यासत्यतेवर ललित साहित्याचे मूल्य ठरविणारी विवेचने साहित्यसमीक्षा हे बिरुद मिरवताना दृष्टीस पडतात ती यामुळेच. पाठनिश्चिती, अर्थस्पष्टीकरणे यांचाही समावेश साहित्यसमीक्षेत होताना दिसतो तोही याच सर्वसंग्राहक दृष्टीने. साहित्यासंबंधी कसल्याही दृष्टीकोनातून केलेले व कसल्याही स्वरूपाचे विवरण-विवेचन साहित्यसमीक्षेत जमा होताना दिसते, असा उदार दृष्टिकोन मराठी वाचकांनी आणि विवेचकांनी बाळगलेला आहे. १९७१ साली पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेले व साहित्य समीक्षा या सदरात नोंदले जाणारे लेखन मराठीतील या रूढ संकेताला अपवाद नाही.

नाहीतर पाहा, प्रा. शं. दा. पेंडसे यांचे 'संत एकनाथ' हे पुस्तक. एकनाथांच्या साहित्याच्या आधारे एकनाथांच्या तत्त्वज्ञानाचे अभ्यासपूर्ण विवरण व त्यातून निष्पन्न होणारे निष्कर्ष या ग्रंथात पद्धतशीरपणे मांडलेले आहेत. म्हणजे तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टिकोनातून एकनाथांच्या साहित्याचे विश्लेषण करणारा हा ग्रंथ. साहित्य ही कला आहे व एकनाथांचे लेखन हे काव्य आहे याची पुसटतीसुद्धा जाणीव यात दिसत नाही. किंवा असे म्हणता येईल की 'कवी म्हणजे तत्त्वज्ञ' या सूत्रानुसार हे विवेचन केलेले आहे. कवी सर्व काही असतो अशा एका भोंगळ दृष्टीने याचे समर्थनही करता येईल. किंवा परंपरेत काही ऐतिहासिक आधाराने कवी व तत्त्वज्ञानाच्या भूमिका एकाच व्यक्तीमध्ये एकवटलेल्या दाखवून कवी हा तत्त्वज्ञ असतो इतकेच नव्हे तर त्याच्या तत्त्वज्ञानामुळे त्याच्या कवितेत खोलवर मूल्ये प्रस्थापित होत असतात अशी भूमिका घेऊन 'संत एकनाथ' ही साहित्य समीक्षा आहे असे पटवून देण्याचा प्रयत्नही करता येईल. पण असे केल्याने

साहित्य समीक्षा या शब्दाला ' संज्ञा ' पद काही प्राप्त होऊ शकत नाही. जीवन गुंतागुंतीचे व समग्र असते. अनुभूतीच्या प्रक्रियेच्या संदर्भात निरनिराळे कप्पे नसतात. हे सारे कितीही खरे असले तरी जीवनाच्या विविध अंगांचा ती अंगे म्हणून विचार करताना त्याची स्वतंत्रता मान्य करूनच तो केला असता त्या अंगांची वैशिष्ट्ये सिद्ध करता येतात तशी ती करण्यात येतात हा सार्वत्रिक जीवनानुभव आहे. अशी वैशिष्ट्ये पाहात असताना अन्य दृष्टींनी साहित्यात काय काय आढळते वा आढळायला हवे हा विचार जसा अप्रस्तुत ठरतो तसा लेखकाचा उद्देश व लेखन कृतीचा परिणाम वा फल प्रत्यक्षात वा वास्तवस्थितीत काय हा विचारही अप्रस्तुत ठरतो.

' ज्ञानेश्वरीतील सौंदर्य विश्व ' (गोपीनाथ तळवलकर) या पुस्तकातील बहुतांश दिग्दर्शनही असेच अप्रस्तुत आहे. ज्ञानेश्वरीतील काही निवडक ओव्या घेऊन एका विशिष्ट भावदृष्टीतून त्या ओव्यांद्वारा सौंदर्यानुभव कसा घेता येतो याचे स्पष्टीकरण या लेखनात आहे. काही ओव्यांची या दृष्टीने निवडही मार्मिक आहे व त्यातील शब्दलावण्याची चिकित्साही समर्पक वाटावी अशी आहे. उदा० ' ॐ नमो जी आद्या ', ' जयजय वो शुद्धे '. पण विवरणाचा एकूण थाट हा स्वप्नरम्यतावादी व भक्तिवादी असल्यामुळे या विवरणाला स्थाणुवत् असलेल्या ' सौंदर्य ' या पदाची नेमकी व्याख्या स्पष्टीकरणामागे गृहीत असलेली दिसत नाही. तसेच, ज्ञानेश्वरी ही एक कलाकृती आहे, ते संपूर्ण एक काव्य आहे किंवा त्यातील एकेक ओवी हा एकेक घटक आहे व तो स्वतंत्ररीत्याही एकेक कलाकृती किंवा काव्यकृती आहे असा दृष्टिकोनही या विवरणात दिसत नाही. त्यामुळे सुघटित अशी काव्यकृती म्हणून ज्ञानेश्वरीतील या ओव्यांचा व त्या ओव्यांद्वारा सिद्ध झालेल्या ज्ञानेश्वरी या काव्याचा बोध रसिकान्तःकरणात उतरत नाही. या विवेचनामागे सूत्रबद्ध असे तत्त्व नाही. पण ज्ञानेश्वरी हे काव्य आहे याची खात्रीलायक जाणीव मात्र यात आहे, याच्या सूचना मधून मधून मिळत जातात. हेही नसे थोडके मराठीचिया समीक्षा नगरी.

ज्ञानेश्वरी अध्याय ४ था व १२ वा यांच्या संपादित आवृत्ती अनुक्रमे डॉ. मा. गो. देशमुख, भालचंद्र सोहनी व डॉ. सुधाकर के. भोसले यांच्या सूत्रधारकत्वाखाली प्रसिद्ध झाल्या आहेत. पण प्राचीन मराठी काव्याच्या व विशेषतः ज्ञानेश्वरीच्या संपादनाच्या काही ठरीव पद्धती निश्चित झाल्या आहेत व त्या एकतर वारकरी संप्रदाय किंवा परीक्षार्थी विद्यार्थी व वाचकवर्ग डोळ्यांसमोर ठेवून निश्चित केलेल्या असतात. ज्ञानेश्वरीच्या अध्यायांची वरील संपादने ही परीक्षार्थी विद्यार्थी दृष्टीसमोर ठेवून केलेली आहेत. संपादकांचा उद्देश काय आहे हे या ठिकाणी नजरेआड करणे शक्य नाही. कारण या उद्देशाने या संपादनाचे सगळे स्वरूपच ठरवून टाकले आहे. शब्दार्थ, कल्पनास्पष्टीकरण, असली पृथक्करणात्मक दृष्टीच या संपादनात बाळगलेली आहे आणि आजवर ज्या आलंकारिक पार्श्वभूमीने ज्ञानेश्वरीतील काव्याचा विचार करण्यात आला आहे. त्या पारंपारिक

पद्धतीचा भेद या नव्या काठातील नव्या संपादनात कुठेही झालेला नाही.

कवीचे व्यक्तित्व व कवित्व यासंबंधी रोमांचकारी प्रतिसाद व्यक्त करणारे एका आधुनिक कविवर्याच्या कवितेचे संपादन याच कालावधीत झाले आहे. यातले संपादन म्हणजे कवितांवरची काही प्रतिक्रियात्मक टिपणे. या टिपणांना एकात्मता आणून देणारे कसलेच सूत्र नाही. व्यक्तिगत भावनाप्रधान प्रतिक्रियांचे अमाप पीक या टिपणांतून हाती आलेले वाचकांस आढळेल. आणि बऱ्याच वेळा या प्रतिक्रिया कवीच्या कवितांच्या नसून एका विशिष्ट टीकाकाराच्या संपादनातील धोरणाच्या व विधानांच्या आहेत. या प्रतिक्रियांना वैयक्तिक टीकेचे स्वरूप आले आहे. न्यायमूर्तीचा ताजवा हातात घेऊन टीकाविषयापेक्षा टीकाविषयाच्या एका टीकाकारावर आसूड ओढण्यात धन्यता मानणारी भूमिका या टिपणात दिसून येते. काव्य स्पष्टीकरणाच्या दृष्टीनेही ही टिपणे अतिशय तुटपुंजी व वरवरची दृष्टी बाळगून केलेली आहेत. संपादित आवृत्ती प्रसिद्ध करण्यात काही ' अर्थकारण ' असते असा उघड उघड आरोप या संपादित आवृत्तीत इतरांवर केलेला आहे. पण प्रस्तुत संपादन त्यापलीकडची दृष्टी बाळगून केलेले आहे असे मात्र आढळत नाही. विद्यार्थी हा या संपादनाचा वाचक संपादकांच्या नजरेसमोर आहे हे स्पष्टच दिसते. पण त्या गृहीत वाचकवर्गाला तरी मर्यादित न्याय देण्याची विवेकी व वस्तुनिष्ठ दृष्टी प्रस्तुत संपादनात प्रत्ययाला येत नाही. एवंगुणविशिष्ट असे हे संपादन बालकवींच्या कवितांचे आहे व ते ' बालकवी–व्यक्तित्व आणि कवित्व ' या नामाभिधानाने राम देवस्थळी व सुनंदा देवस्थळी यांनी केलेले आहे! असे मतप्रदर्शन हे आस्वादक आणि संस्कारवादी टीका म्हणून पुढे येणार असेल तर ते या दोन्ही टीका-पद्धतींचे विडंबन ठरेल.

आस्वादक व संस्कारवादी लेखन स्वरूपाशी आपले नाते सांगू शकणारे या काला-वधीतील एक पुस्तक म्हणून 'केशवसुत–नवे दर्शन' या प्रकाशनाचा उल्लेख करता येईल. पण इथेही लेखकाची दृष्टी काव्येतर भूमिकेने ग्रस्त आहे. कवीला तत्त्वज्ञ मानणाऱ्या किंवा कवी म्हणजे तत्त्वज्ञ हे समीकरण यथार्थ मानणाऱ्या संप्रदायाचेच हे एक उपांग आहे. हे उपांग कवीच्या निरनिराळ्या वचनांमधून त्यांच्या आध्यामिक प्रवासाचा मार्ग शोधीत असते. प्रा. अ. ना. देशपांडे यांनी केशवसुताचे नवे दर्शन घडविले आहे, ते हे. या ठिकाणी दोन अपप्रवृत्ती दिसून येतात. एक केशवसुतांसारखा स्फुट रचना करणारा कवी हा सर्वत्र एकाच सारख्या वृत्तीचा आविष्कार घडवीत असतो. आणि निरनिराळ्या वेळी निरनिराळ्या भावस्थितींमधून व्यक्त होणाऱ्या त्याच्या अनुभवात एक तार्किक संगती असते. कवीला अज्ञातऱ्हेने डॉ. देशपांड्यांनी प्रतिपादक बनवले आहे. दुसरी अपप्रवृत्ती अशी की, आध्यात्मिक पूर्णतेची भावस्थिती हीच सर्वोत्तम कवितेची माननिदर्शक खूण. या दोन्ही गोष्टींना अपप्रवृत्ती म्हणायचे कारण कलावंताच्या अनुभव वैचित्र्यातील लवचिकपणाची व व्यापकतेची दाद-फिर्याद यांना नाही. आणि

कवितेतील कलात्मक सूत्राचे भानही त्यांना नाही. अशा स्वरूपाचे लेखन साहित्य समीक्षा म्हणून करण्यात व तसे ते स्वीकारण्यास तथाकथित मराठी रसिकता तयार असते! व्यक्तिगणीक साहित्याचे मानदंड ठरविणारे तत्त्व वेगवेगळे असू शकते या उदार पण अनुशासन शून्य साहित्य दृष्टीमुळे ही तयारी झालेली असते. साहित्यक्षेत्रात अनुशासन पद्धतशीरपणा, व्यवच्छेदकता या विशेषांचे मराठी मनाला वावडेच आहे. आणि त्याचे कारण अशा दृष्टिकोनाबद्दल भ्रामक समजुती त्याने मनाशी घट्ट पकडून ठेवलेल्या असतात. या पदावलींचा उच्चार कुठेही ऐकला रे ऐकला की या मनाला निर्जीव बंदिस्तपणाची चटकन आठवण होते, कलावंताच्या स्वातंत्र्याची तावडतोब जाग येते, आणि कलाशास्त्र किंवा काव्यशास्त्र हे इतर शास्त्रांसारखे नाही. सर्वच दृष्टिकोन आपापल्यापरी इथे ग्राह्य असतात अशी समीकरणे पुढे केली जातात. कला स्वतंत्र व जिवंत प्रक्रिया व निर्मिती आहे हे स्वयंसिद्ध सत्य आहे. त्याची तरफदारी करण्याचा प्रसंग ज्या समाजात येतो तो एक कपाळकरंटा समाज आहे आणि या अनुभव संघटनेची मूल्ये स्वैर, अनुशासन शून्य असत नाहीत. किंबहुना कलाकृतीची स्वतंत्रता व तिचे जिवंतपण हे या मूल्यांनीच तिला दिलेले असते व ती मूल्ये इतर जीवनमूल्यांहून व्यवच्छेदक असतात म्हणून त्यांना आणि त्यांच्या अनुशासनात निर्माण झालेल्या कलाकृतीला, कलात्मकतेला, कलेत स्वतंत्र, इतर कोणत्याही अन्य जीवनमूल्यांवर अवलंबून न राहाता विवक्षित स्थान जीवनात असते. म्हणून तत्त्वज्ञान अध्यात्म या क्षेत्रांतील अंतिम फलिताची दृष्टी हे कलात्मक मूल्यमापनाचे लक्षण ठरणार नाही. ही व्यवच्छेदकतेची जाणीव असणे म्हणजे चाकोरीबंद होणे नव्हे. उलट कलात्मकतेव्यतिरिक्त जीवनमूल्ये स्वीकारुन कलाकृतीचे विश्लेषण, मूल्यमापन करणे हीच एक विवेकशून्य चाकोरी आहे. अशा चाकोरीचा अंगीकार 'केशवसुत-नवे दर्शन'मध्ये केलेला आहे. त्यामुळे यातील निष्कर्ष केवळ कलाबाह्यच नाहीत तर कलेच्या स्वयंपूर्णत्वाचा अस्वीकार करणारे आहेत. साहजिकच यातून केशवसुतांच्या काव्यकलेच्या विलासांचे चित्र स्पष्ट न होणे स्वाभाविक होय.

एकच कवी नव्हे, तर निरनिराळे कवी व तेही एका विवक्षित विचारसरणीने वाङ्मयेतिहासात ओळखल्या जाणाऱ्या कालखंडातील अनेक कवी नजरेसमोर आणून त्यांच्या काव्याचे व त्याच्या काळातील काव्यप्रवृत्तींचे समग्र विवेचन करू पाहाणारा ग्रंथद्वय म्हणून प्रा. भ. श्री. पंडित यांच्या 'आधुनिक कवितेचे प्रणेते भाग १ व भाग २' या पुस्तकांचा उल्लेख करावा लागेल. मात्र यात सुसूत्र योजना नाही. हे निरनिराळे लेख आहेत, व तसे पाहिले तर ते सुटे सुटेच आहेत. पण सर्वच लेखांमध्ये एक ठाम दृष्टिकोण आहे. हा दृष्टिकोण ही मराठी साहित्य समीक्षेतील एक पटडी आहे. लेखकाचे चरित्र, जीवन, त्याची मते त्याचे व्यक्तित्व या अनुषंगाने त्याच्या लेखनकृतींकडे पाहण्याचे एक अंग या पटडीत दृष्टीस पडते. आणि या प्रक्रियेला पूरक म्हणून लेखनकृतीने व्यक्त झालेले विचार, भावना, कल्पना आदींचा उल्लेख करायचा. केशवसुतापासून

तांबे, बी, चंद्रशेखरांपर्यंत चौदा कवींच्या कवितेचा विचार प्रा. पंडित या ग्रंथद्वयात करतात. आणि मराठीमध्ये स्वप्नरम्यतावादी (रोमँटिक) समजल्या जाणाऱ्या संप्रदायाच्या व्यक्तित्वाविष्काराचे स्पष्टीकरण करतात. हे सारे करताना कवितेतील शब्दार्थांचे व्यावहारिक अर्थच ते लक्षात घेताना दिसतात. कवितेतील शब्दार्थ हे प्रतीकात्म असतात अशी प्रा. पंडितांची समजूत नसावी असे या सर्व विवेचनामधून जाणवत जाते. कवितेमधून कवी हा माणूस पाहणे, असा प्रकार येथे आहे. आणि हा माणूस असाच का घडला याची स्पष्टीकरणे त्या त्या कवीच्यां चरित्राधारे देणे ही पद्धत प्रा. पंडितांनी स्वीकारली आहे. या एकंदर पद्धतीमुळे कलाकृतीचे सौंदर्य हे ती निर्माण करणाऱ्या माणसांचे चरित्र, जीवन, विचार, भावना आणि जीवनातील किंवा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन हेच होय. अशा प्रकारचे गृहीत कृत्य या विवेचनामागे आहे. हे सारे घटक आहेत व त्यांची विशिष्ट संबंधदर्शक संयोजना होऊन स्थित्यंतर झाल्यावाचून त्यांना कलाकृतीमधील सौंदर्याच्या अंगांचे रूप किंवा स्थान प्राप्त होत नाही. अशी कलाकृतीच्या स्वरूपाची जाणीव प्रा. पंडितांच्या विश्लेषणात व निष्कर्षांमध्ये नाही. म्हणूनच मला असे म्हणावेसे वाटते की परिभाषिक अर्थाने या कवीच्या कवितेतील कलात्मक विशेष प्रा. पंडित स्पष्ट करू शकलेले नाहीत.

काव्याचे व्यवच्छेदकत्व पाहून कवितेचे विश्लेषण करावे हा दृष्टिकोनच प्रा. पंडितांना मंजूर नसावा. यापेक्षा या कवींच्या काव्यात व्यक्त झालेल्या भूमिकांचे व तपशिलांचे विचारसाम्य वा कल्पनासाम्य इंग्रजी कवितेत कुठे, कसे आहे याचे संशोधन करण्यात त्यांना विशेष रस असावा असे दिसते. आणि कवितांचे मूळ काय, ते प्रथम कुठे प्रगट झाले, त्यात परिष्करणे घडली असतील तर ती कशी घडली याची वास्तविक माहिती देण्याकडे त्यांचा कल आहे. इतिहासकाराचे काहीसे कार्य पंडित करतात.

प्रा. पंडितांच्या या लेखनात सुसूत्र योजना नाही असे मी वर म्हटले आहे. त्याची दर्शनी कारणे पुढीलप्रमाणे : (१) या दोन पुस्तकांमध्ये मिळून ज्या कवितेचे प्रतिनिधित्व झाले आहे ती कविता स्वप्नरम्यतावादी (प्रा. काळेले प्रणीत व प्रा. पंडितांना मान्य असलेली संज्ञा ' रामणीयक ') आहे अशी प्रा. पंडितांची धारणा आहे. तरीही चंद्रशेखरांचा समावेश त्यांनी यात केला आहे. आणि तोही या प्रणालीचा अंश चंद्रशेखरांच्या कवितेत ' नाममात्र होता ' असे त्यांचे मत असतानाही. (२) ज्या क्रमाने हे लेख त्यांनी पुढे मांडले आहेत त्या क्रमात ज्येष्ठता किंवा काव्यमानता याबाबतीत कोणतीच श्रेणी त्यांनी पाळलेली नाही. (३) ऐतिहासिक कालखंडातील घटनाक्रमही यात नाही. असा क्रम ते त्यातल्या त्यात या दोन्ही पुस्तकांना मिळून पहिल्या भागाच्या सुरुवातीला दिलेल्या ' आधुनिक कवितेचे रामणीयकयुग ' या प्रस्तावनादाखल लेखातच काय तो पाळतात. (४) या संप्रदायाच्या कवितेची भूमिका स्पष्ट करताना पुस्तकात समाविष्ट केलेल्या सर्वच कवींचे विशेष त्या दृष्टीने स्पष्ट मात्र करीत

नाहीत. आणि त्यांचे काही विशेष स्पष्ट करतात त्याबाबत जे उल्लेख प्रस्तावनादाखल लेखात येतात त्यांचा पुनरुल्लेख त्यांच्या कवितेसंबंधीच्या पुढील लेखांमधून येत नाही. त्यामुळे ही सारी एका संप्रदायाची कविता आहे असा ठसा वाचकांच्या मनावर उमटेल अशी सुसूत्रता नाही.

प्रा. पंडितांनी व्यक्त केलेल्या मतांचा अनेक ठिकाणी मतभेद व्यक्त करता येण्यासारखा आहे. तो सारा प्रपंच या ठिकाणी करण्यास औचित्य नाही. पण एका मुद्द्याचा मात्र निर्देश अवश्य वाटतो. तो मुद्दा पुढीलप्रमाणे : प्रा. पंडितांच्या आधुनिक मराठी कवितेचा तिच्या प्रारंभकालातील विकासा-उत्क्रांतीचा विशेष व्यासंग आहे. ह्या व्यासंगाची कल्पना या पुस्तकांमधील लेखांमधूनही येते. साहजिकच या कवितेच्या प्रभावी प्रवर्तकांसंबंधी मूलभूत महत्त्वाची दृष्टी त्यांच्या (प्रा. पंडितांच्या) लेखनातून वाचकांच्या लक्षात येईल अशी अपेक्षा अनाठायी नाही. पण प्रत्यक्षात मात्र एका सांकेतिक दृष्टीनेच त्यांनी या कवितांकडे व कवींकडे पाहिलेले दिसते. विशेष म्हणजे रूढ पद्धतीप्रमाणेच केशवसुतांना त्यांनी स्वप्नरम्यतावादी (रामणीयक) संप्रदायाचे अध्वर्यू म्हणूनच मानले आहे. या संप्रदायाचे विशेष म्हणून त्यांनी प्रस्तावनादाखल लेखात जी भूमिका स्पष्ट केली आहे त्या भूमिकेतील काव्यगुणांहून वेगळ्याच नव्हे, तर विरोधी काव्यगुणांची संगती याबाबतीत कशी लावायची याचे स्पष्टीकरण किंवा मार्गदर्शन दिग्दर्शनही त्यांनी केलेले नाही. उदाहरणार्थ, केशवसुतांच्या कवितेतील प्रखर वास्तवाच्या स्वीकृतीचा स्वप्नरम्यतावादी दृष्टिकोनाशी संबंध कसा जोडायचा ? त्यांच्या कवितेतील कथनपरता या संप्रदायाच्या आविष्करणपद्धतीशी सुसंवादी कशी? आणि वास्तवाशी वक्र संबंध प्रस्थापित करून आपली कविता प्रखर व्यामिश्र किंवा संवाती करण्याची केशसुतपद्धती स्वप्नरम्यतावादी कशी ? हे प्रश्न समाधानकारक सुटतील असे विवेचन प्रा. पंडितांच्या एतद्विषयक समीक्षेत नाही.

माझ्या दृष्टीने खरे सांगायचे तर प्रा. पंडितांचा दृष्टिकोन मुळीच वाङ्मयीन नाही. म्हणून असले प्रश्न त्यांना पडत नाहीत आणि म्हणूनच त्यांचा उलगडा कविताविषयक त्यांच्या येथील कुठल्याही विवेचनातून होत नाही. साहजिकच कलावंत म्हणून केशवसुतांची आणि कलात्मक कृती म्हणून त्यांच्या कवितांची वैशिष्ट्ये कोणती याचा शोध त्यांनी घेतलेला दिसत नाही. आणि असा शोध घेतल्याशिवाय त्यांच्या काव्याच्या व काव्यप्रतिभेच्या स्व-तंत्र व स्वयंपूर्ण वैशिष्ट्यांचा बोध तरी कसा होणार ? या परिबोधनावाचून कवीचे कार्य व स्थानही ठरविणे अशक्यच ! ही गोष्ट केशवसुतांच्या येथील काव्यविवेचनाबद्दल तीच वेगवेगळ्या संदर्भात या पुस्तकात समाविष्ट केलेल्या इतर तेरा कवींच्या काव्यविवेचनाबद्दल खरी आहे.

कवीचे चरित्र, व्यक्तित्व आणि लेखन यांचा समग्र परामर्श करणाऱ्या या कालावधीतील आणखी एका ग्रंथाचा अवश्य उल्लेख करायला हवा. तो ग्रंथ म्हणजे पंडितराज जगन्नाथ (प्रा. रा. वा. आठवले) हा होय. या ग्रंथातील विवरण मूलतः परिचयात्मक

आहे, पण हा परिचय सर्वगामी स्वरूपाचा आहे. तो तौलनिकही आहे. जगन्नाथ पंडिताच्याच नव्हे, तर भारतीय साहित्याशास्त्राच्या अभ्यासकाला सर्वार्थाने उपयुक्त टरेल असा हा ग्रंथ आहे. भारतीय साहित्यशास्त्रातील सर्वच विचारसरणींचा परिचय व विश्लेषण या ग्रंथाला घडले आहे ते जगन्नाथ पंडिताच्या ' रसगंगाधरा 'च्या अभ्यासाला पार्श्वभूमीदाखल व पूरक म्हणून मूलाधार ग्रंथ (Source book) म्हणून या ग्रंथाचा वराच उपयोग होण्यासारखा आहे. अर्थात मूलाधार ग्रंथ म्हणून एक महत्त्वाची उणीव या ग्रंथात आढळेल. ती म्हणजे निरनिराळ्या मीमांसकांच्या भूमिकांचे व मताचे विवरण यथातथ्य स्वरूपात करताना आधारादाखल ग्रंथांचा निर्देश मुद्रित आवृत्ती व पृष्ठे यासह केलेला नाही.

भारतीय साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासातील या ग्रंथाची उपयुक्तता मान्य केल्यानंतर जगन्नाथ पंडिताच्या काव्यप्रतिभेचा बोध करून घेण्यासाठी म्हणून या ग्रंथाकडे वळले तर फार खोलवर ग्राह्यांश हाती लागण्याची शक्यता नाही. उदाहरणांनी व अवतरणांनी आणि त्यांच्या स्पष्टीकरणांनी खचून भरलेला हा ग्रंथ आहे. त्यामुळे त्यात ग्रहणसुलभता आहे. पण काव्यविशेषाची नोंद संस्कृत परंपरेतील अलंकार, छंद, नाद आदी निर्देशांनी केलेली आहे व यातले मर्म सांगताना मनोहर, रमणीय, चेतोहर, हृदयंगम, अशा पदावलीच काय त्या वाचकाच्या कानावर घातलेल्या आहे. मराठी समीक्षकांची हीसुद्धा एक प्रणालीच आहे.

साहित्यिक म्हणून लेखकाच्या अंतरंगाचा शोध घेण्याचा उद्देश दृष्टीसमोर ठेवून प्रभाकर अत्रे यांनी मराठीतील दहा लेखकांच्या मुलाखती घेतल्या. या मुलाखती ' कथा सृजनाची ' या काहीशा आकर्षक नावाने ग्रंथरूप पावल्या आहे. या ग्रंथाचाही समावेश साहित्यसमीक्षेत होऊ शकतो. अशा अंतरंग दर्शनातून लेखकाच्या निर्मितिप्रक्रियेची जाण होऊन ती लेखनकृतीच्या अभ्यासाला मार्गदर्शक ठरू शकते. असे प्राथमिक पण महत्त्वाचे स्थान अशा प्रकारच्या विचारधारणाप्रधान ग्रंथांना असते. मात्र त्यासाठी दोन पथ्ये पाळावी लागतात. (१) लेखकांना विचारायचे प्रश्न सर्वसामान्य स्वरूपाचे असले तर त्यातून लेखकाच्या साहित्यविषयक भूमिका व मते कळली तरी त्यांच्या लेखनप्रक्रियेतील कलात्मक विशेषांचा बोध व उलगडा अशा प्रश्नातून होत नाही. म्हणून हे प्रश्न लेखनातील कलामूल्यांच्या जडण-घडणीशी संबंधित ठेवल्यास त्यातून मिळणाऱ्या उत्तरांमधून साहित्य समीक्षेची काही सूत्रे उलगडता येतील किंवा उलगडली जातील. (२) प्रत्येक लेखकाला विचारायचे प्रश्न हे त्या त्या लेखकाचे व्यक्तित्व, कर्तृत्व व कलारूप यांची जाण बाळगून निश्चित करावे लागतात. तरच त्यांच्या उत्तरांमधून कलात्मक निर्मितिप्रक्रियेची स्पष्टीकरणे होतात. सर्वच लेखकांना काही समान प्रश्न विचारले तर त्यांच्या उत्तरामधून काही ढोबळ आणि वरचेवर अभिप्राय फक्त मिळतात. या अभिप्रायांचा त्या त्या लेखकाची कला जाणण्यास वा कलात्मकतेची संघटना, तिचे घटक

निश्चित करण्यात तादृश उपयोग काही नाही. ही पथ्ये श्री अत्रे यांनी पाळलेली नाहीत आणि म्हणूनच 'रायटर्स अॅट वर्क' सारखा नमुनेदार आदर्श दृष्टीसमोर ठेवूनही त्यांना या मुलाखतींना परस्पर छेदक व व्यवच्छेदक स्वरूप देता आले नाही. तत्कालीन व प्रासंगिक अशा काही वाङ्मयविषयक प्रश्नावर या लेखकाचे विधानात्मक (विश्लेषणात्मक नव्हते.) अभिप्राय आणि स्वतःच्या काही कलाकृतींबद्दल व निर्मितिविशेषाबद्दल तितकीच ढोबळ व अभ्यासकाला त्याबद्दल काही मुद्देसूद विश्लेषण करण्यास अगदीच निरुपयोगी ठरतील अशी मतेच तेवढी या मुलाखतींमधून पुढे आली आहेत. लेखकाभ्यास (ऑथर स्टडी) या अभ्यासपद्धतीला साहाय्यक ठरेल अशी माहिती किंवा दृष्टी या मुलाखतीद्वारा उपलब्ध होण्यासारखी नाही. साहजिकच ह्यातील प्रत्येक मुलाखत ह्याच मुळात एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण अनुभव आहे (पूर्वरंग, सतरा) या मुलाखती घेणाऱ्या व त्यांना शब्दरूप देणाऱ्या लेखकाचा दावा सार्थ ठरलेला दिसत नाही. श्री. अत्रे यांच्या जवळ योग्य दृष्टी आहे याचा पडताळा 'पूर्व रंगा' तून येतो; आणि या दृष्टीनुसार कार्य करण्यास मार्गदर्शक ठरणारा आदर्श कोणता तोही त्याच्या समोर पुस्तकरूपाने आहे याचीही माहिती याच 'पूर्वरंगातून मिळते, पण ही सामग्री प्रस्तुत कार्यदेहाला सफल करण्यास पुरेशी नाही असाच निष्कर्ष या मुलाखतीमधून निघतो. त्या त्या लेखकाचा विशिष्टाभ्यास आणि आपला उद्देश सफल होईल असे सूचक व मार्गदर्शक प्रश्न, प्रतिप्रश्न विचारून त्या त्या लेखकाना मुद्देसूद, विश्लेषक उत्तरांना प्रवृत्त करणे या पूर्वतयारीत प्रस्तुत मुलाखतकार उपुरे ठरले आहेत आणि विचारलेल्या प्रश्नाची विश्लेषक आत्मनिरीक्षणात्मक व मर्माविष्कारी उत्तरे देण्याची मराठी साहित्यिकांना सवय वा त्यांचा तसा अभ्यास नाही हेच या मुलाखतीतून स्पष्ट झाले आहे. अशा परिस्थितीत वाङ्मयीच लेखन क्रियेसंबंधी काही साधार भूमिका व तत्त्वप्रणाली प्रस्थापित वा सूचित करण्यास उपयुक्त अशी सामग्री या मुलाखतीमधून हाती येत नाही. साहित्य-समीक्षेच्या एका महत्त्वाच्या घटकाचा विकास म्हणूनच अशा मुलाखतींमधून होण्याची शक्यता नाही.

केवळ समीक्षा म्हणून विचार करावा असे एक पुस्तक 'दीपस्तंभ' (ल. ग. जोग) निरनिराळ्या प्रकारच्या साहित्यकृतीची ही समीक्षणे. ती संग्रहित करताना त्यामागे धोरण असे काही नाही. नाही म्हटल्यास विविधता आणि वैचित्र्य हे धोरण आहे असे म्हणता येईल. तसेच ही समीक्षणे सारख्या तोलाच्या साहित्यकृतींची ही नाहीत. पुस्तक या दृष्टीने पाहिले तर काहीसा विस्कळीतपणा किंवा संकीर्णपणा यात दिसतो. पण समीक्षा पद्धती म्हणून पाहिले तर या सर्व समीक्षणात एकात्मता व एकवाक्यता आहे, ही पद्धती साहित्यकृतीतील जीवनचित्रे व व्यक्तिचित्रे याचे विश्लेषण करणारी आहे. विशिष्ट गोष्टच साहित्य कृतीत का घडली असेल याची कारणे देणारी ही समीक्षा पद्धती आहे. ही कारणे शक्यता आणि लेखकाचा उद्देश स्पष्ट करणारी आहेत. कधी ती

लेखकाच्या योजनेची सार्थता, असार्थता, कल्पकता, नवता इत्यादी दाखवणारी आहेत. पण तात्पर्यार्थाने ही समीक्षा संस्कारवादी आहे, साहजिकच ती व्यक्तिनिष्ठ आहे... कलाकृतींची समीक्षा करणे हा समीक्षकाच्या दृष्टीने कलामूल्यांचा अंतिम शोध घेण्याचा प्रयत्न असतो ' (प्रकाशरेखा, पाच) ही समीक्षण लेखकाची भूमिका आहे पण या भूमिकेचे प्रत्यंतर येईल अशी ही समीक्षणे नाहीत. या दृष्टीने पाहिले तर विश्लेषणपर असली तरी ही समीक्षणे मूलतः वर्णनात्मकच आहेत. विश्लेषणे व अभिप्राय यातून किंवा या निमित्ताने कोणत्या कलामूल्यांप्रत समीक्षणलेखक आला, याचा सुगावा मात्र लागत नाही. कदाचित असे असेल की, काही मूल्याप्रत येणे आणि ती समीक्षणांमधून स्पष्ट करणे, हा दृष्टिकोन प्रा. जोगाना पसंत नसावा. मुक्त मनाते साहित्यकृतीचे आकलन करून घ्यावे आणि संस्कारक्षमतेने आणि संस्कारसंपन्नतेने जे जाणवेल तेच त्या त्या साहित्यकृतीचे अंतिम मूल्य आणि प्रत्येक साहित्यकृतीत असे वेगवेगळे मूल्य असेल, अशी निरनिराळी मूल्ये हीच कलामूल्ये होत, ही त्यांची विचारसरणी असावी. या पुस्तकातील समीक्षणाच्या आधारे अनुमान पद्धतीने मी करीत असलेला हा तर्क आहे. ही विचारसरणी मोठी लोभस असते, व्यापक वाटते यात शंका नाही. पण यातून कोणतेच कलात्मक व साहित्यविषयकही अनुशासन आकाराला येऊ शकत नाही. साहित्यासारखे किंवा अधिक व्यापक अर्थाने बोलायचे तर कलेसारख्या जिवंत चैतन्य-शाली, नित्यनूतन अनुभवाच्या बाबतीत अनुशासनाची भाषा व्यर्थ आहे, असे मोहक समर्थन या अनुशासनरहित दृष्टिकोनाचे करता येण्यासारखे आहे, असे नाही असे नाही. पण प्रत्येक कलाकृती ही केवळ अनुभव म्हणून नव्हे, तर एक कलात्मक अनुभव म्हणून अनुशासित असते आणि या अनुभवशासनातही कला म्हणून सर्वव्यापक असे अनुशासन गृहीत धरल्यावाचून समीक्षा ही पद्धती म्हणून अस्तित्वात येणे शक्य नाही. कलाकृतीचा सर्वांनी समान बुद्धीने वेगवेगळा कां होईना पण— काही विचार करता येणेच शक्य नाही. म्हणून वरीलसारखी समर्थने दिशाहीन ठरतात किंबहुना अवास्तवही ठरतात कारण अनुभव म्हटला आणि तो कितीही मुक्त मानला, तरी त्याची व्याप्ती आणि स्वरूप एका निश्चित मानसिक कक्षेतच असते आणि कितीही अनाकलनीय वा अस्पष्ट दिसणारी असली तरी ही कक्षा हे एक अनुशासनच असते. सांगायचा मुद्दा असा की कोणताही अनुभवात त्या त्या अनुभवाचे जसे स्वतंत्र अनुशासन असते तसेच त्या अनुभवक्रियेलाही एक अनुशासान असते. अनुशासनशून्यतेने कोणत्याही अनुभवाचा विचार करता येत नाही तसाच तो कलात्मक वा साहित्यकृतीतील अनुभवाचाही करता येत नाही. म्हणून संकल्पनात्मक मूल्ये गृहीत धरल्यावाचून किंवा साहित्यकृतींच्या विश्लेषणामधून अशा मूल्यांप्रत आल्यावाचून साहित्यसमीक्षेला क्षेत्र वैशिष्ट्य, व्यवस्था-पन व विचारसरणी किंवा विचार प्रणालीचे स्थान प्राप्त होत नाही. ' दीपस्तंभ ' मधील समीक्षणे या प्रकारची नाहीत.

लेखनकृती, लेखक, यांच्या अनुषंगाने केलेल्या प्रस्तुत काळावधीतील समीक्षण-ग्रंथांवरून दृष्टी काढून घेऊन ती वाङ्मयप्रकार व त्यांची उत्क्रांती या स्वरूपाच्या लेखनाकडे वळवली की प्रथम उल्लेख करावा लागेल तो 'धार आणि काठ' (प्रा. नरहर कुरुंदकर) या ग्रंथाचा. पुस्तकाचे शीर्षक प्रतीकात्मक आहे. आणि म्हणूनच मला वाटते आकर्षकही आहे. इतकेच नव्हे तर लेखकाच्या संकल्पाप्रमाणे पाहिले तर तितकेच अर्थपूर्णही आहे. कारण लेखकाने स्पष्ट सांगून टाकले आहे की, "हा मराठी कादंबरीचा आढावा म्हणजे मराठी कादंबरीचा इतिहास नव्हे (०.९). 'धार आणि काठ' हा मराठी कादंबरीचा तिच्यातील प्रवृत्तिप्रवाहांचा व टप्प्यांचा एक आढावा आहे" (०.१). लेखकाची ही भूमिका या पुस्तकाच्या शीर्षकाने बरोबर पकडली आहे. इथवर सारे ठीक आहे, पण या पुस्तकाची रचना वा मांडणी ही या भूमिकेतून झालेली दिसते का? याचे उत्तर स्पष्टपणे नाही असे आहे. मराठी कादंबरीचा जो इतिहासक्रम आहे तो तंतोतंतो इथे पाळलेला आहे. ज्या क्रमाने इतिहासात कादंबरीकारांचा विचार होईल त्या क्रमानेच तो इथेही झालेला आहे. पुढे पुढे तर प्रवृत्ती-प्रवाह आणि टप्पे या दृष्टीने मराठी कादंबरीत महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या कृती आणि कर्ते यांना चुटकीसारखे उडवून लावले आहे, त्यांच्यावर टिपणवजा लिहून त्यांना निकालात काढले आहे. उदा० विभावरी शिरूरकर, रणांगण, मर्ढेकर आणि त्यांची 'रात्रीचा दिवस' इथून लेखकाने एकदम झेप घेतली आहे ती पेंडशांच्या 'गारंबीचा बापू' वर. प्रा. कुरुंदकरांच्या कृतसंकल्पासकट त्यांच्या ग्रंथाकडे पाहणाऱ्या माझ्यासारख्या वाचकाला इथे भ्रम पडतो तो असा की, त्यांना जो 'टप्पा' अभिप्रेत आहे तो मराठी कादंबरी-लेखनाच्या विकासाचा अथवा उत्क्रांतीचा की कादंबरीलेखनातील यशाचा? मी 'भ्रम' मुद्दाम म्हणतो आहे. 'प्रश्न' म्हणत नाही. कारण प्रश्न पडला तर तो सोडविण्याचा प्रयत्न करता येतो, बरोबर, चूक कसेही का होईना, त्याचे उत्तर मिळविण्याची धडपड तरी करता येतो. पण भ्रमात अडकले की त्यातून सुटका नाही. हे चापल्य या आढाव्याच्या लेखकाचे- मी असे म्हणतो याचे नमुन्यादाखल कारण असे की, जो लेखक पु. य. देशपांड्यांच्या गाजलेल्या कादंबऱ्यांपेक्षाही 'सुकलेले फूल' कडे लक्ष वेधतो तोच लेखक याच दृष्टिकोनातून पेंडशांच्या 'हत्या' कडे इशारा करण्याऐवजी 'गारंबीचा बापू' चे तपशिलाने विवरण करतो आणि तेच बरोबर आहे असे भासवतो! (—भासवण्याची क्रिया प्रा. कुरुंदकरांची नाही, तर माझ्यासारख्या वाचकाच्या होणाऱ्य भासाची.)

आता प्रश्न केवळ मांडणीचा उरला नाही. तो या पुस्तकात आढळणाऱ्या वास्तविक विवेचनाशी व त्यामागील भूमिकेशी जाऊन गुंतला आहे. या पुस्तकाच्या एकंदर स्वरूपातच इतिहासकाराची भूमिका लेखकाने बाद केलेली नाही. कालिक स्थित्यंतर आणि इतिहासक्रमात येणाऱ्या कृतींचे महत्त्व दुर्लक्षिलेले नाही. कादंबरीकारांच्या व कादंबऱ्यांच्या

मूल्यमापनात्मक निष्कर्षातही ऐतिहासिक दृष्टी सुटलेली नाही. हे सारे सांभाळले आहे. पण ते सांभाळताना प्रवृत्तिप्रवाहांशी संबंधित वा टप्प्याच्या निदर्शक कृतींना उठाव दिला आहे ही एका प्रकारे तडजोड आहे. या तडजोडीने ना अरत्र ना परत्र असे स्वरूप या पुस्तकाला आले आहे. यापुढे मौलिक दृष्टीने लक्षात घ्यावयाची आणखी एक गोष्ट. प्रा. कुरुंदकरांच्या धारणेप्रमाणे वास्त, काल्पनिक, बोध,:रंजन यांची वैशिष्ट्ये व बंधने लेखन कृतीला वाङ्मयीन स्वरूपाच्या दृष्टीने तारक वा मारक ठरत नाहीत, या कुंपणांवरून उडी मारून कादंबरी काय किंवा कोणतीही लेखनकृती काय कलात्मक बनत असते. अर्थात प्रा. कुरुंदकरांच्या परिशीलनाचे अवलोकन केल्यानंतर माझी ही समजूत झालेली आहे. आता प्रश्न असा की,:या कुंपणापलीकडचे हे क्षेत्र कशाचे आहे, त्यात काय पिकते ? हे पाहण्याची मुळीच तसदी नाही. प्रकारण याचा अंदाज करता येईल असे सूत्रही त्यांनी सांगून ठेवले आहे. ते सूत्र म्हणजे ' जीवनाचे अवलोकन ' आकलन (अर्थात प्रामाणिक. ' आणि ते सलग उत्कट अनुभवाच्या पातळीवर नेणे. ' (१·५) या सूत्रानुसार या पुस्तकातील सगळी निरीक्षणे आणि प्रतिपादने झालेली आहेत. लेखकाची भूमिका रसिकसांपेक्ष असली तरी त्याच्या रसिकतेचे हे अधिष्ठान आहे. प्रा. कुरुंदकरांनी जे विवरण केले आहे त्याच्या तपशिलात मी जात नाही. पण ज्या अधिष्ठानावर त्यांनी हे विवरण केले व तपशील मांडला आहे त्या सूत्रात अनुस्यूत कलामूल्याचा स्वीकार केल्यानंतर त्यांनीच सांगितलेल्या कुंपणापलीकडे आपण जाऊ शकलो तर वाङ्मयीन दृष्ट्या त्यांची भूमिका आणि एकूण विवरण विवेचन व निष्कर्ष कलात्मक संदर्भात अर्थपूर्ण आहेत असे म्हणता येईल. पण प्रा. कुरुंदकरांच्या वरील सूत्रान्वये 'कुंपणापलीकडे उडी' जाईल याची खात्री नाही. कारण अवलोकन-आकलन प्रामाणिक असले आणि ते सलग व उत्कट अनुभवाचे असले की त्याच्या पाठोपाठ कलात्मकता आपणहून चालून येते—प्रतिभावनांच्या शब्दामागून अर्थ धावत येतात तसे—असे अनुभवाला येत नाही. अर्थात काही ठिकाणी असे घडेलही—घडलेलेही असेल. पण अशा सर्वच ठिकाणी ते घडत नाही. याचा अर्थ माझ्या दृष्टीने व माझ्यापुरताच असा की, जिथे हे घडते तिथे प्रामाणिक अवलोकन, आकलन (अर्थात जीवनाचे) आणि त्याची सलग उत्कट अनुभवाची पातळी याव्यतिरिक्त आणखी अंगे आणि घटक जिथे कार्यप्रवण होतात तिथे लेखन आणि म्हणून त्याचे लेखन कलात्मकतेच्या क्षेत्रात प्रवेश करतात. या अधिक अंगांच्या व घटकांच्या संदर्भावाचून लेखनकृतीच्या कलात्मक सिद्धीची आणि प्रकृतिप्रवाहांची व टप्प्यांची चर्चा वाङ्मयीन समीक्षेत विषयांतरासारखी ठरते. ती निरुपयोगी असते किंवा निरर्थक असते असे मला मुळीच म्हणायचे नाही. ती विषयबाह्य असते; म्हणून ती वाङ्मयीन अनुशासनाची जाण निर्माण करायला समर्थ नसते. साहजिकच अशा प्रकारच्या ऊहापोहांतून वाङ्मयीन कसोटी हाताला लागत नाही आणि कोणत्याही वाङ्मयप्रकारांतील कृतींचे, लेखकांचे, प्रवाहांचे, प्रवृत्तींचे टप्प्यांचे वाङ्मयीन स्वरूप व

वैशिष्ट्य स्पष्ट होत नाही. असे असेल तर मग असा आढावा जे करण्याचे योजले ते न करताच संपला असे नाही का होत ?

याचा अर्थ असा नव्हे की, या प्रबंधरूपी आढाव्याने काहीच लक्षणीय दृष्टिपथात आणले नाही. हरि नारायण आपट्यांची ऐतिहासिक कादंबरी रंजनवादीच आहे, वामन मल्हार जोशी यांच्या कादंबरी लेखनात अस्फुट का होईना पण बोधोत्तर मन व बोधपूर्व मन याची आंदोलने आहेत, आणि त्यांच्या परिणतीन कादंबरीची कथा आकार घेते, खांडेकर हे रंजनवादीच कादंबरीकार आहेत, 'गारंबीचा बापू' ही कादंबरी बापू व राधा यांची प्रेमगाथा असली तरी त्यातून यशोदा, अण्णा खोत व विठोबा ही पात्रे गेल्या-नंतर कादंबरी शिल्लकच राहात नाही, अशी काही अवलोकने व परीक्षणे मराठी कादं-बरीच्या अभ्यासकालाही धक्के देणारी पण आणि त्या त्या कादंबरीकाराच्या कलात्मक साधनेकडे घेऊन जाण्यास मदत करणारी आहेत. तसेच बहुतेक कादंबऱ्यांच्या विश्लेषणात जीवनाचे अवलोकन—आकलन आणि त्यांचे सलग उत्कट अनुभव या व्यतिरिक्त पली-कडचे काय आहे याचा शोध व बोध घेण्यास साहाय्य करणारी काही विधाने आहेत. पण प्रस्तुत प्रबंधनिर्मितीच्या परिबोधनामध्ये अशा विधानांना उठाव मिळणार नाही याची दक्षता लेखकाने घेतली आहे किंवा कलात्मकतेच्या स्वीकृत भूमिकेमुळे आपो-आप त्याच्याकडून घडले आहे.

ऐतिहासिक परिबोधनात एका उपवाङ्मयप्रकारातील निर्मितीच्या अंगांच्या मुळांचा मागोवा घेणारा प्रस्तुत क्रमात विचारांत घ्यावयाचा प्रबंध म्हणजे 'ऐतिहासिक मराठी नाटके'. (प्रा. भीमराव कुलकर्णी) हा वर्णनवजा इतिहास नाही. तत्त्व आणि कृती यांची परस्पर संयोजना प्रबंधलेखकाने केली आहे. प्रबंधलेखकाची भूमिका तात्त्विक स्पष्टीकरणे देण्याची नसून वास्तविक स्वरूपाचे विश्लेषण करणारी आहे. त्यामुळे प्रबंध-लेखक मूलभूत प्रश्न उपस्थितच करीत नाही. तत्त्व आणि कृती यांची परस्पर संयोजनाची पद्धती अगदी निकटच्या काळापर्यंत आणून प्रबंधलेखकाने भिडवली नाही. त्यामुळे दृष्टिकोनातील सुसूत्रता हरवून बसल्यासारखे झाले आहे. 'ऐतिहासिक' ही संज्ञा सर्वत्रच सारख्या अर्थाने न वापरल्यामुळे काही अंतर्गत विसंगतीचा स्वीकार प्रबंधलेखकाला करावा लागला आहे. (उदा० भक्तिरसपर ऐतिहासिक नाटके हे प्रकरण) त्यामुळे वैचारिक विस्कळीतपणा प्रबंधरचनेत आला आहे. असे असूनही पदवीच्या उद्देशाने लिहिल्या जाणाऱ्या मराठीतील प्रबंधलेखनाची चाकोरी सोडून प्रा. भीमराव कुलकर्णी हे विश्लेषण-विवरण करण्यास प्रवृत्त झालेले दिसतात हे लक्षणीय मानावे लागेल. पण या संदर्भात दुय्यम प्रतीच्या आधारांवर त्यांनी ठेवलेली भिस्त मात्र संशोधनपद्धतीत अप्रमाणित ठरण्याची शक्यता आहे.

आणि सर्वात शेवटी ऐतिहासिक नाटकांच्या कलात्मकतेबद्दल किंवा नाटक आणि ऐतिहासिक नाटक यांच्या संकल्पनात्मक स्वरूपाबद्दल प्रबंधलेखकाला काही दृष्टिकोन वा

भूमिका आहे की नाही याचा शोध-बोध प्रस्तुत प्रबंधातून घेता येत नाही. संशोधनात्मक पदवी परीक्षेच्या उद्देशामुळे असे घडले का ? अंदाज घ्यायला साधने नाहीत. पण मूलगामी विवेचनासाठी आवश्यक ती पार्श्वभूमी यामुळे प्रबंधलेखक हरवून बसला इतके निश्चित. असे असले तरी मराठी ऐतिहासिक नाटकांचा पौराणिकतेशी त्याने जो संबंध जोडून दाखविला आहे तो त्याच्या स्वतंत्र व मौलिक दृष्टिकोनाचा निदर्शक आहे. मराठी ऐतिहासिक नाटकांचे हे द्विस्तरीय स्वरूप लक्षात घेऊन त्यांच्या कलात्मक स्वरूपाचे विश्लेषण करण्याचा एक नवा मार्ग यातून प्रा. भीमराव कुलकर्णी यांनी मोकळा केला आहे.

ऐतिहासिकापेक्षा सैद्धान्तिक दृष्टीने वाङ्मयप्रकाराचा विचार करणाऱ्या पुस्तकांमध्ये ‘ चरित्र–आत्मचरित्र ’ (प्रा. जान्हवी संत) या पुस्तकाचा वास्तविक फार गंभीरपणे विचार करण्याचे कारण नाही. कारण ‘ विचारा ’ पेक्षा ‘ संकलना ’ वरच या पुस्तकाचा भर आहे. आणि ते ही स्वाभाविक आहे. कारण पदवी परीक्षेचा विद्यार्थी दृष्टीसमोर ठेवून या पुस्तकाची मांडणी व त्यातील तथाकथित विवेचनही करण्यात आले आहे. पण अशी पुस्तकेच भावी समीक्षकाची दृष्टी भ्रष्ट करतात व त्याचा परिणाम पुढील समीक्षालेखनावर होतो. विद्यार्थ्यांनाही त्यांनी स्वतः आपल्यासमोरील विषयाचा विचार करावा या दृष्टीने मार्गदर्शन करणे अशक्य नाही. तसेच विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाचे सुसूत्र नेमके आकलन त्यांच्या समोर ठेवून त्यांना मार्गदर्शन करता येते त्यासाठी उपलब्ध विचारांचे संश्लेषण एका निश्चित दृष्टिकोनातून त्यांच्या समोर मांडणे आवश्यक असते. उपलब्ध माहिती त्यांच्यासमोर संकलित करणे व अशा संकलनानंतर त्यासंबंधी अभिप्राय व्यक्त करणे ही खासच अचूक व विचाराला उत्स्फूर्त करणारी मार्गदर्शन पद्धती नव्हे, पण या पद्धतीचाच स्वीकार या पुस्तकात केला आहे. तसेच मराठी चरित्र आत्मचरित्रांचा वर्णनात्मक इतिहास काही कलाकृतीविषयी बऱ्यावाईट अभिप्रायासह त्यांच्यासमोर ठेवणे ही सुद्धा मार्गदर्शनाची त्यांच्या बुद्धीला चालना देणारी पद्धती नव्हे. समीक्षणाविषय वाङ्मयप्रकाराची जडणघडण, उत्क्रांती, चढउतार यांचा सुसूत्र रेखालेख त्यांच्यासमोर स्पष्ट होईल अशा पद्धती मराठीतील या वाङ्मयप्रकारातील निर्मिती सादर करणे आवश्यक असते. पण असे काही या पुस्तकात घडलेले नाही. यथार्थाने पद्धतशीर अनुशासित समीक्षा या सदरात हे पुस्तक समाविष्ट होण्यासारखे हे पुस्तक नाही.

वर निर्देशिलेल्या आवश्यक त्या दृष्टिकोनाचा स्वीकार करून लिहिलेले व प्रस्तुत कालावधीत प्रसिद्ध झालेले म्हणून ‘ शोक नाट्याचे साहित्यरूप ’ (प्रा. सदा कऱ्हाडे) या पुस्तकाचा उल्लेख करता येईल. नाटक म्हणजे काय ? या विचारापासून प्रा. कऱ्हाडे सुरुवात करतात. एखाद्या वाङ्मयप्रकारातील उपांगाचा विचार करण्याची मर्यादा आखून घेतल्यानंतर त्यातील मूळ घाटाचे ज्ञान गृहीत धरायला हवे. तसे न करता नाटक-

म्हणजे काय इथूनच प्रा. कऱ्हाडे सुरुवात करतात, तेव्हा ते आपल्याविषयाची व्याप्ती ओलांडतात असे म्हणणे भाग आहे. सुनीत म्हणजे काय, याचा विचार करताना काव्य म्हणजे काय, कविता कशाला म्हणावे, इथपासून सुरुवात करण्यासारखा हा प्रकार आहे. एक लक्षणीय विशेष मात्र असा की, या विषयासंबंधी पाश्चिमात्य व भारतीय संकल्पनांची उदाहरणासह संश्लेषक स्वरूपाची चर्चा ग्रंथकार करतो; आणि ही चर्चा करताना लेखकाने स्वतः पुरता एक निश्चित दृष्टिकोन गृहीत धरला आहे. त्यामुळे विषयाची मांडणी सुसूत्र उत्क्रांतिदर्शक व निश्चित दिशा असलेली या स्वरूपाची झाली आहे. पण या चर्चेत योजलेल्या निरनिराळ्या संज्ञांबद्दल आवश्यक तो काटेकोरपणा लेखकाने पाळलेला नाही. प्रस्तुत नाटक प्रकारात समाविष्ट होणाऱ्या निरनिराळ्या कलाकृतीचे लेखकाने केलेले वर्गीकरणही व्यवच्छेदक दृष्टीने केलेले नाही. तसेच स्वतःच्या साहित्यविषयक दृष्टिकोनातील बांधिलकीने लेखकाला इतके बांधून टाकले आहे की या ' साहित्यरूपा ' ची जाण त्याला असूनही प्रत्यक्ष विश्लेषणात व मूल्यमापनात या बांधिलकीचे मिश्रण होऊन काहीसा गोंधळ उडालेला दिसतो. हा गोंधळ लेखकाला टाळता आला असता तर एखाद्या वाङ्मयीन रूपाचे सैद्धांतिक व उत्क्रांतिदर्शक विवेचन कसे असावे याचा उल्लेखनीय दाखला म्हणून या पुस्तकाकडे पाहता आले असते.

मूलतः ही वाङ्मयीन संकल्पना नजरेसमोर ठेवून संयोजित केलेले या कालावधीत प्रसिद्ध झालेले पुस्तक ' गीतकाव्य ' (संपादक : वसंत दावतर) हे होय. गीतकाव्य ह्या ' लिरिक 'साठी स्वीकारलेला या पुस्तकातील प्रतिशब्द आहे. या विषयावर मराठीत स्फुट लेखन बरेच झालेले आहे. पण त्यालाही बराच कालावधी उलटून गेला आहे. अगदी अद्ययावत स्वरूपात या विषयावरील चर्चेची सुसूत्र कल्पना आणून देणारे हे मराठीतील पहिलेच पुस्तक होय हे निर्विवाद. पारिभाषिक व सैद्धान्तिक मांडणी करतानाच यात या काव्यप्रकाराच्या संकल्पनांमध्ये परिवर्तने कशी होत गेली व या परिवर्तनांमधून या काव्यप्रकाराचे अंतरंग उलगडण्याचा प्रयत्न कसा झाला याचे ज्ञान आणि मराठीत विवेचिलेल्या निरनिराळ्या संकल्पनांची संपूर्ण परीक्षाही या पुस्तकात प्रथमच झालेली दिसते. याबरोबर मराठीतील या काव्यप्रकारातील रचनेचे उत्क्रांतिदर्शक व उपयोजित स्वरूपाची समीक्षाही या पुस्तकात केलेली आहे. निरनिराळ्या सुट्यासुट्या लेखांमधून हे सर्व घडले आहे. प्रा. कमल देसाई यांच्यामते हे लेख ' अभ्यासपूर्ण ' आहेत. प्रा. माधव मनोहर यांच्या मताप्रमाणे पाहायचे तर या विषयातील महत्त्वाचे वाद विषयांचे मुद्द्यांना धरून विवेचन या पुस्तकात प्रथमच मराठीत झाले आहे. एका विद्वानाच्या मते मात्र या विषयाची साकल्यात्मक कल्पना या पुस्तकातून येत नाही. यावरून असे दिसते की, निरनिराळ्या पटडीतील अभ्यासकांच्या निरनिराळ्या दृष्टिकोनांनुसार या पुस्तकातील विवेचन व मतप्रदर्शन वादग्रस्त ठरेल असे आहे. असे असले तरी निरपवाद गोष्टी अशा : (१) इतक्या साकल्याने व संकलित स्वरूपात

आणि विवेचनात सुसूत्रता ठेवून अगदी अद्ययतन विचारांची चिकित्सा या काव्यप्रकारा-पुरती मराठीत या पुस्तकाव्यतिरिक्त दुसरीकडे आज तरी नाही. (२) या पुस्तकातील चिकित्सित मुद्देसूद व्यवच्छेदक दृष्टी आहे. (३) सगळेच विवेचन या काव्यप्रकाराचे 'वाङ्मयीन स्वरूप' व मूल्य व्यवच्छेदकतेने स्पष्ट करणारे आहे. (४) विषयाची व्याप्ती या विवेचनात संपूर्णपणे आणलेली आहे. (५) प्रत्येक लेखकाची आपल्या विषयांकाकडे पाहण्याची दृष्टी निरभ्र आहे.

यातील प्रत्येक लेख हा निरनिराळ्या मनोवृत्तीच्या लेखकांनी लिहिलेला असल्या-मुळे या लेखातील भूमिकांचे सुसंगत संयोजन होऊन संपूर्ण पुस्तकाला 'एकात्म' स्वरूप मात्र प्राप्त होऊ शकलेले नाही. पण असे असले तरी वैचित्र्यपूर्ण सर्वसंग्राहक दिशाहीन स्वरूप मात्र या पुस्तकाला व त्यातील लेखांमधील विवेचनाला नाही-

साहित्याच्या समीक्षेवरून समीक्षेच्या समीक्षेकडे वळले की खरे म्हणजे आपण अतिशय गुंतागुंतीच्या आणि सैद्धांतिक, तार्किक व वास्तविक प्रश्नांकडे, प्रमेयांकडे व अवलोकनांकडे वळतो. उत्साहभरित आणि माहितीपर दृष्टिकोनाचा इथे उपयोग नसतो. कारण हे क्षेत्रच काहीसे गूढ आणि गाढ असते. इथे व्यवस्थापन दृष्टीची अगदी बिनचूक दृष्टी ठेवण्याचा कसोशीने प्रयत्न करावा. लागतो व त्यासाठी बौद्धिक अनुशासनाची फार गरज असते तसेच समोरील अवलोकन व त्यातून दृष्टीस पडणारे प्रश्न यांची स्पष्टीकरणे मिळविण्यासाठी समीक्षकाकडे शोधक दृष्टीने पाहावे लागते. शोध म्हणजे परिश्रमपूर्वक माहिती जमविणे आणि तिचे संकलन-संयोजन करणे असा एक रूढार्थ प्रचलित आहे. पण समीक्षेच्या समीक्षेसाठी ही केवळ पूर्वतयारी होईल. या एकूण प्रपंचाकडे अव-धानपूर्वक लक्ष न देता समीक्षेची समीक्षा करण्यास जणू सिद्धहस्ताने सरसावलेली दृष्टी 'मराठी समीक्षेचे आदिपूर्व' (प्रा. भा. श्री. परांजपे) या पुस्तकात दिसते. प्रा. परांजपे यांनी निवडलेला विषय लक्षवेधी आणि पायाभूत महत्त्वाचा आहे आणि त्यांचे संकल्प आणि योजना महत्त्वाकांक्षी आहेत. पुन्हा, मराठीत या विषयाचे पद्धतशीर अध्ययन करण्यास आधारभूत असे लेखन अतिशय विखुरलेल्या स्वरूप आणि तुरळक असल्यामुळे ते सारे एकत्र करणे, सूत्रबद्ध अवलोकन कक्षेत आणणे हे बरेच जिकिरीचे काम. यापैकी प्रातिनिधिक स्वरूपाचे हे लेखन एकत्र करण्याचे काम लेखकाने मनःपूर्वक केले आहे. सूत्रबद्ध अवलोकनकक्षेत ते आणण्याचे आवश्यक कार्य मात्र राहून गेल्यासारखे वाटते. त्यामुळे त्यात व्यवस्थापनाचा अभाव दिसतो. त्यामुळे लेखकाला माहितीसुद्धा सूत्रबद्धतेने सादर करता आलेली नाही. त्यापुढील समीक्षेच्या आविष्कारात उत्साहभरात केलेली ठिसूळ टरतील अशीच विधाने बरीच आहेत. सरसनीरस ठरविणारे निकष असावे लागतात याची जाणीव ठेवून ती स्पष्टपणे बोलून दाखविणारे पहिले टीकाकार गुंजीकर, रसात रंजनाला प्राधान्य असल्याचा लेखकाचा सूचक अभिप्राय, का. बा. मराठे हे रम्याद-भूत संप्रदायाचे पहिले भाष्यकार, संस्कृत टीकापद्धतीतील टीपा व इंग्रजी अभिजात

काव्याच्या परिचयातील ' अनोटेशन्स ' एकत्र आणली की तो संस्कृत-इंग्रजी टीकापद्धतींचा समन्वय झाला ही लेखकाची धारणा, तुलनात्मक टीकापद्धती म्हणजे नव्या-जुन्या मूल्यांचा वाद चालणे ही लेखकांची भूमिका, याच संदर्भात ' टेंपेस्ट ' वरील परीक्षणात शेक्स्पीयरपेक्षा कालिदासाचा गौरव हा तुलनात्मक टीकापद्धतीचा लक्षात घेण्यासारखा भाग मानण्याची लेखकाची वृत्ती, तुलनात्मक टीकापद्धतीचा परमोत्कर्ष कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांमध्ये पाहणे, मराठी मनाची आवडनिवड हा मराठी वाङ्मय-समीक्षेचा पाया मानूनही सरसनीरस ठरविणारे निकष आवश्यक मानणाऱ्या टीकाविचाराचे लेखकाने कौतुक करणे, अशा किती तरी गोष्टी या संदर्भात नमूद करता येण्यासारख्या आहेत. परस्परविरोधी धारणेची उदाहरणेही यात आढळतात. उदाहरणार्थ, मराठी मनाची आवडनिवड हा मराठी समीक्षेचा निकष मानायचा व याच दृष्टिक्षेपात १९ व्या शतकात सुखवादाचे प्राबल्य होते व त्याचा परिणाम वाङ्मयनिर्मितीवर व वाङ्मयमूल्यावरही होत होता आणि मागणी तसा पुरवठा या न्यायाने नवा लेखकवर्ग हिरीरीने पुढे येत होता याबद्दल नाराजीचा सूर काढायचा ! सुखवादाचे प्राबल्य आणि त्याचा वाङ्मयनिर्मितीवर व वाङ्मयमूल्यावर परिणाम होता हे नमूद केल्यानंतर या काळातील नव्या प्रवृत्ती याला विरोध करणाऱ्या होत्या असेही म्हणायचे ! एकूण वैचारिक आणि मांडणीच्या अव्यवस्थितपणाचा एक ठळक नमुना म्हणून या पुस्तकाचा निर्देश करता येण्यासारखा आहे. प्रा. परांजप्यांनी या काळातील टीकालेखनाचे आलोकन खूप केले आहे. पण या आलोकनातून त्यांची वाङ्मयीन दृष्टी मूल्यांचे संस्कार घेऊन पुढे झाली आहे असे दिसत नाही. वाङ्मयीन समीक्षेच्या विचारात सवगोलंकारी गोंधळाचे स्वरूप पुस्तकाला आले आहे. सैद्धांतिक किंवा प्रत्यक्षावलोकनातून सिद्ध होणाऱ्या विचारप्रणालीच्या प्रतिपादनाच्या स्तराला हे पुस्तक स्पर्शही करीत नाही. संस्कारवादी वैचारिक चांचल्याचेच दर्शन यातून अधिक होते. त्यामुळे लेखकाचे परिश्रम व आलोडन यांची पद्धतशीर फलप्राप्ती विवेचनातून दृष्टोत्पत्तीस येत नाही.

या पार्श्वभूमीवरच केवळ नव्हे, तर स्वतंत्रपणे बौद्धिक प्रगल्भता आणि वैचारिक पद्धतशीरपणा यांचा प्रत्यय आणून देणारे प्रस्तुत कालावधीतील पुस्तक ' मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा ' (प्रभाकर पाध्ये) मानसशास्त्रीय, तार्किक व तत्त्वज्ञानपर अभ्यास-पद्धतीचा हा एक लक्षणीय नमुना आहे. मराठी समीक्षेतील काही मूलभूत अंगांना नवी वळणे मिळवून देण्याची प्रबळ बीजे या पुस्तकात आहेत. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारावर, त्यांच्या तर्कपद्धतीवर आणि निष्कर्षावर यापूर्वी मराठीत टीका झाली नाही असे नाही. अवश्य झाली आणि तीही काही मूलभूत प्रश्न उपस्थित करणारीही. पण एक तर ती सारी स्फुट स्वरूपात होती आणि मर्यादित विषयक्षेत्र आखून घेऊन झालेली होती. प्रभाकर पाध्ये यांच्या या पुस्तकाची व्याप्ती समग्र विचारवंत मर्ढेकर ही आहे आणि " सैतानालाही त्याचे श्रेय ' देण्याची धारणा यामागे आहे.

या पुस्तकातील विचारप्रपंचाची तात्त्विक, शास्त्रीय, वास्तविक कसलीच पाहणी करण्याचा माझा अधिकार अल्पांशानेही नाही. कारण अगदी उघड आहे. तत्त्वज्ञान, तर्कशास्त्र, मानसशास्त्र, त्यांची निरनिराळी अंगोपांगे, सौंदर्यशास्त्र, कलावंताची निर्मिति-प्रक्रिया, यासंबंधीचे माझे ज्ञान व माहिती शून्यवत आहे. या अभ्यासरंगाचा पद्धतशीर अभ्यास माझ्याकडून मुळीच घडलेला नाही आणि या क्षेत्रातला प्रशिक्षित अभ्यासक तर मी नाहीच नाही. यापैकी काही ना काही सामग्री पदरी असल्याशिवाय या पुस्तकातील विचाराची चर्चा करण्यास किंवा त्यासंबंधी काही मत मांडण्यास प्रवृत्त होणे शहाणपणाचे नाही, युक्तही नाही. किंबहुना तो 'अव्यापारेषु व्यापार' ठरेल. पण प्रस्तुत समालोचनात हे पुस्तक पूर्णपणे वगळणे म्हणजे या पुस्तकाला अन्याय करण्यासारखे आहे. इतकेच नव्हे तर या समालोचनात ते अशक्यही ठरेल आणि एका अतिशय महत्त्वाच्या मूलभूत विचाराची व विचारपद्धतीची दखल न घेतल्याचा गुन्हा केल्या-सारखेही ते होईल. 'धार आणि काठ' आणि 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' हे दोन ग्रंथ प्रस्तुत कालावधीतीलच नव्हे तर मराठी टीकादृष्टीच्या उत्क्रांति विकासात स्थायी महत्त्वाचे ठरणारे ग्रंथ आहेत. तेव्हा प्रस्तुत पुस्तकाला हात न लावणे असमंजसपणाचे व कर्तव्यच्युतीचे ठरेल. या दृष्टीने काही प्रतिक्रिया इथे व्यक्त करीत आहे. या प्रतिक्रिया या क्षेत्रात ज्ञानाच्या दृष्टीने काही वूड नसलेल्या व आगापीछा नसलेल्या व्यक्तीच्या आहेत असेच धरून चाललेले बरे. मात्र. या प्रतिक्रिया प्रामाणिक आहेत, मनःपूर्वक आहेत आणि एका जागरूक वाचकाने आपल्या सदसद्विवेकबुद्धीला जागून व्यक्त केल्या आहेत याबद्दल शंका असू नये. या प्रतिक्रिया व्यक्त करताना श्री. पाध्ये यांच्या पुस्त-काचे समीक्षण करण्याचा माझा मानस नाही. तसे पाहिले तर या समालोचनात ज्या ज्या पुस्तकाचे अवलोकन मी केले आहे त्यांपैकी कोणत्याही पुस्तकाचे समीक्षण करण्याची भूमिका मी घेतलेली नाही. तशीच ती इथेही नाही.

मर्ढेकरांनी 'अर्थमुक्त' संवेदना ही संज्ञा वापरली. पण यातील अर्थमुक्त या पदाचा 'अर्थ 'शून्य किंवा निरनिराळ्या इंद्रियांद्वारा होणाऱ्या प्रतीतील अर्थांपासून विभक्त असा अर्थ मर्ढेकरांना अभिप्रेत आहे का, याबद्दल मला अजून शंका आहे. पाध्ये यांनी दिलेले आधार सर्वसामान्य मानवाच्या मनोव्यापारप्रक्रियेला अनुसरून दिलेले असल्यामुळे त्यांचे बळ मोठेच आहे यात शंका नाही. पण ते 'अर्थमुक्त' पदाचा विशिष्ट अर्थ घेऊन. त्यांचा उपयोग काय ? कारण मर्ढेकर कलात्मक अनुभव हा अलौकिक मानतात. इथेही अलौकिक म्हणजे ऐहिक मानवी मनोव्यापार प्रक्रियेला सोडून असा अर्थ न घेता सर्वसामान्य मानवाच्या सहज अनुभव-प्रक्रियेत न सामावणारा पण मानवी मनोव्यापारप्रक्रियेच्या कक्षेतच असणारा असा अर्थ घेतला की सर्वसामान्य मानवाच्या मनोव्यापारप्रक्रियेला अनुसरून संवेदनानुभवाची मीमांसा इथे विषयग्राह्य ठरते. पण ही मीमांसा विषयग्राह्य ठरू नये असे संदर्भ मर्ढेकरांनी दिलेल्या उदाहरणातच आहेत असा

आधार द्यायचा झाला तर मर्ढेकरांनी दिलेली उदाहरणे चुकली तर त्यांचे विचारही चुकीचे ठरतात असा पर्यायी उपसिद्धान्त गृहीतच धरला पाहिजे काय ? सुंदरतेच्या प्रतीतीला अनावश्यक टरणाऱ्या अर्थानुबंधाच्या संवेदनांनी मुक्त असा अर्थ अर्थमुक्ततेचा घेणे मर्ढेकरांच्या विचारसरणीत न बसणारे आहे का ? या दृष्टीने पाहता येणे शक्य व योग्य असेल तर मर्ढेकरांच्या ' विशुद्ध संवेदनेचे पाध्ये जे स्पष्टीकरण देतात त्याहून निराळे स्पष्टीकरण मिळेल ना ? उदाहरणांच्या बाबतीत, वाढत्या वयाबरोबर, प्रतीतीवर अनुभव-संपादित ' अर्था 'चा पगडा बसल्यामुळे रूप, रंग, यांची प्रतीती घेण्याची शक्ती मंदावत जाते. असे असते तर जगातील मोठमोठ्या नामवंत चित्रकारांत बालचित्रकारांचाच मोठा भरणा आढळला असता, हा अभिप्राय सौंदर्यभावना प्रत्येक माणसात असते म्हणून सौंदर्यनिर्मिती करणाऱ्या कलावंतात जगातील प्रत्येक माणसाचा समावेश आढळतो या अभिप्रायासारखाच नाही का ? मग ' तसे काही दिसत नाही ' असे म्हणून सौंदर्य-भावना प्रत्येकात असते हे म्हणणे खोटे टरेल का ? आणखी असे ' प्रौढत्वी निज शैशवास जपणे बाणा कवींचा असे ' असे म्हणणारे केशवसुत आणि त्यांचे हे वचन सत्य मानणारे मराठी टीकाकार सारेच अडाणी म्हटले पाहिजेत !

मर्ढेकरांची माध्यम कल्पना क्रांतिकारक नाही हे पटविण्यासाठी पाध्ये प्राल व जेसप यांचे आधार सर्व उचित संदर्भासह देतात. इथेही मला दोन प्रश्न सतावतात. मर्ढे-करांच्या विवेचनातली ' भावनात्मक ' संज्ञा आणि प्राल यांच्या लेखनातील ' इमोशनली टोण्ड ' व 'विथ फीलिंग' या शब्दसंहिता समानार्थी आहेत का ? मला वाटते असे नसावे. कारण ' भावनात्मक ' या संज्ञेने मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेला अर्थ भावना + विचार इ. असा असावा असा माझा तर्क आहे. हा तर्क अगदीच काल्पनिक नसावा अशी माझी समजूत आहे. मी पाध्ये यांच्या पुस्तकाचे समीक्षण करीत असल्यामुळे मर्ढे-करांच्या पुस्तकांतून आधार देण्याचे टाळीत आहे, दुसरा प्रश्न असा की, एयर-रसेलच्या धर्तीवर सौंदर्यात्मक संघटनेची कल्पना उभारणे, क्लाइव्ह बेल यांचे सौंदर्यशास्त्र आणि रसेल यांचे तत्त्वज्ञान यांचा मेळ घालण्याचा प्रयत्न करणे, हा मर्ढेकरांचा बुद्धि-विलास व ही त्यांच्या बुद्धिमत्तेची झेप हे खरे असेल आणि त्यात मौलिकता असेल तर (म्हणजेच मर्ढेकरांचे आधार व बीजे इतरत्र असली तरी मर्ढेकरांची ही कामगिरी मोठी असेल तर) मर्ढेकरांच्या माध्यम कल्पनेची बीजे जेसपच्या विचारात असूनही मर्ढेकर क्रांतिकारक किंवा निदान अपूर्व कामगिरी करणारे ठरतील. पण पाध्यांचे म्हणणे तर असे दिसते की, मर्ढेकरांनी जेसपची सही सही नक्कल केली आहे. आणि याला आधार देताना पाध्ये यांचे गृहीतकृत्य काय तर मर्ढेकरांची माध्यमाची कल्पना, त्या अनुरोधाने इतर कला आणि वाङ्मय यांच्या दरम्यान त्यांनी केलेला महत्त्वाचा फरक हे सारे जेसपनी काही प्रमाणात त्यांच्याच शब्दात सांगितले आहे. यातील ' काही प्रमाणात ' या शब्दाकडे जरा लक्ष द्यायला हवे. काही प्रमाणात म्हणजे संपूर्ण नव्हे. म्हणजे काही

प्रमाणात तरी मर्ढेकरांची कल्पना जेसपहून वेगळी आहे तर ? पण मर्ढेकर काही प्रमाणात नव्हे तर मूलतःच याबाबत निराळे असावेत असे मला वाटते. वाङ्मय मानवाला व्यावहारिक व नैतिक बनविणाऱ्या जीवनाच्या मूल्यांनी आणि जीवनाच्या प्रेरणांनी स्फुरलेले असते. या निष्कर्षाला जेसप येतात ते आपल्या माध्यम कल्पनेच्या आधारावर व बळावरच मर्ढेकरांच्या माध्यम कल्पनेचे मूळतत्त्व हे जेसप यांच्या माध्यम कल्पनेचेच मूलतत्त्व असते तर मर्ढेकरांनाही अपरिहार्यपणे जेसप यांच्या वरील निष्कर्षाला यावे लागले असते, पण मर्ढेकर तर मुतराम अशा निष्कर्षाला येत नाहीत. तेवढ्यापुरता मर्ढेकरांचा वेगळेपणा कदाचित दाखविता येईल अशी उडवाउडवी करण्याइतका हा मामला मामुली आहे का ? शब्दांचे अर्थ, आशय जेव्हा ध्यानात येत नाहीत तेव्हा शब्दांचे (शब्द म्हणून जे ते) सौंदर्यच नष्ट होते असे जेसप यांचे म्हणणे असेल तर इथे शब्दांचे माध्यम पदच नष्ट होते असे त्यांना म्हणायचे आहे हे स्पष्टच आहे. पण मर्ढेकर असे सूचनेनेही सांगताना आढळत नाहीत. चित्र-संगीतादी कला व वाङ्मय यामधला भेद सांगताना चित्र-संगीतादीत माध्यम शुद्ध स्वरूपात असते व वाङ्मयात ही माध्यमे संमिश्र होतात असे मर्ढेकरांना म्हणायचे आहे असा माझा समज आहे. वाङ्मय ही भ्रष्ट कला आहे ती या अर्थाने व या आधारावर मर्ढेकर कलांची श्रेणी लावतात. माध्यमांच्या संमिश्रतेमुळे वा भ्रष्टतेमुळे अनुभवाच्या उत्कटते मध्ये अंतर पडते हे मर्ढेकरांचे प्रमेय नव्या मानसशास्त्रीय आधाराने वादग्रस्त ठरले किंवा चुकीचे ठरले तर कलांची त्यांनी लावलेली श्रेणी वादग्रस्त किंवा चुकीची ठरेल. पण तरीही यावरून मर्ढेकरांच्या माध्यम कल्पनेवर कसलाच परिणाम होणार नाही. श्रेणी विचार हा त्यांच्या तात्त्विक प्रतिपादनातला लहानसा मुद्दा मानता येणार नाही का ? मर्ढेकरांनी माध्यमसंमिश्रतेने निर्माण झालेल्या कलेला या संमिश्रतेमुळे भ्रष्ट म्हटले आहे, माध्यमांना भ्रष्ट म्हटलेले नाही. आणि या संमिश्रतेने वाङ्मयाचे काही निराळे माध्यम बनते असेही म्हटलेले नाही. तेव्हा संवेदनात्मक माध्यम व कल्पनासंवेदनात्मक माध्यम असा चित्रादी कला व वाङ्मयकला यांच्या माध्यमांमध्ये मर्ढेकरांनी भेद केलेला दिसत नाही. तसेच जितकी माध्यमे तितक्या कला असेही मर्ढेकर म्हणताना दिसत नाहीत. प्रत्येक संवेदना-ग्रहणेंद्रियानुसार एक एक शुद्ध कला असे मर्ढेकर म्हणतात. माध्यम हे एक विश्वांग आहे आणि त्याचा अनुभव संवेदनाग्रहणेंद्रियाने घ्यायचा. या विश्वांगाच्या अनुभवात त्या केवळ विश्वांगाच्या अनुभवाचा म्हणून जो आनंद आहे तो कलात्मक आनंद आहे. या विश्वांगाच्या शोधनाने शास्त्रीय पायावर सौंदर्यशास्त्राची उभारणी करण्याचे पहिले पाऊल टाकले जाईल ही मर्ढेकरांची धारणा आहे. जेसपच्या संवेदनागोचरतेच्या कल्पनेत यदाकदाचित (कारण ते पुराव्यात सिद्ध करता येण्यासारखे नाही) मर्ढेकरांच्या माध्यम कल्पनेचे बीज असले तरी त्यांची माध्यम कल्पना, त्यामागील मूलतत्त्व आणि अंतिम फलश्रुती सर्वच बाबतीत दोघांमध्ये अंतर आहे. इतकेच नव्हे तर याबाबत हे दोघे

छेदरेषेच्या परस्पर विरोधी टोकांना उभे आहेत, असे दिसते.

म्हणूनच जेसप यांच्या विवेचनातील अर्थमुक्ती, आकृतिबंध, समतोल, विसंवाद, सुसंवादी संयोजन, संगती, संज्ञांवरून मर्ढेकरांच्या घाट कल्पनेचेही मूळ जेसपमध्ये शोधण्याची घाई करू नये असे मला वाटते. कारण एक तर या सगळ्या संज्ञा जेसपच्या आधी चित्रकलेच्या विचारात प्रचलित होत्या. दुसरे जेसपही यांचे उपयोजन चित्राच्या संदर्भात करीत आहेत हे ' When in a certain conditions of Light I See...' या उद्‌गारांवरून स्पष्ट आहे. जेसप यांच्या विचारसरणीवरून असे दिसते की त्यांच्या मते प्रत्येक माध्यमाचे सौंदर्य स्वतंत्र आहे. साहजिकच त्यांच्या दृष्टीने प्रत्येक कलेचे सौंदर्यशास्त्र निरनिराळे होईल नाही का ? त्या दृष्टीने हे चित्रकलेचे सौंदर्यशास्त्र झाले. ते इतर कलांना लागू नाही असेच मानावे लागेल. बरोबर वा चूक कसेही असो, आपल्या सौंदर्यमीमांसेबद्दल मर्ढेकर असे काही म्हणताना कुठे दिसत नाहीत.

सारांश, मर्ढेकरांचे माध्यमकल्पनेतील क्रांतिकारकत्व हिरावून घ्यायला आणि मर्ढेकरांची कलात्मक घाटाची कल्पना त्यांच्या आधी सर्वकलांसाठी म्हणून कुणीतरी मांडलेली होती असे म्हणायला अधिक वेगळ्या अभ्यासाची व आधारांची गरज आहे. याचबरोबर लयबद्ध रचना हे मर्ढेकरांचे सूत्रच सौंदर्यविचारात जागतिक क्रांती करणारे आहे असे कुणी म्हटल्याचे वा प्रतिपादित केल्याचे निदान माझ्या तरी वाचनात नाही. तेव्हा माध्यमकल्पनेच्या बाबतीत मर्ढेकरांना दिलेल्या श्रेयदानाचा वास्तव भूमिकेवरून विचार करताना खरे म्हणजे लय, लयीचे (वा ल्याचे) घटक यांची चर्चा ओढून आणण्याचे प्रयोजनच काय ?

असाच परामर्श पाध्ये यांच्या आणखी काही प्रतिपादनांचा घेता येईल. पण तसे केल्याने प्रस्तुत समालोचनाची कक्षा बदलल्यासारखे होईल. म्हणून अशा काही गोष्टींचा फक्त निर्देश पुढे करीत आहे.

(१) सौंदर्यात्मक संघटनेच्या प्रतीतीने जो अनुभव येतो त्याचे सार्थक तो अनुभव येण्यातच असते, तर व्यावहारिक संघटनेच्या प्रतीतीने जो अनुभव येतो त्याचे सार्थक त्याच्या पलीकडे असलेल्या हेतूच्या परिपूर्तीत असते या विधानावरील पाध्ये यांचे भाष्य विपर्यस्त वाटते. (२) मर्ढेकरांच्या लय सिद्धांतात गुणवाचक अर्थ संबंधांचा संख्यावाचक समतोल साधणे हे रहस्य आहे हे पाध्ये यांचे मत यथार्थ आहे असे वाटत नाही. (३) मर्ढेकरांची संवेदनेकडे पाहण्याची दृष्टी विश्लेषणवादी होती या मताचेही असेच. (४) भावार्थाचे लयबद्ध संघटन म्हणजे वाङ्मय आणि वाङ्मयाचे विश्व म्हणजे भावार्थाचे विश्व, ही दोन विधाने एकाच तात्पर्यार्थाची आहेत असे समजून पाध्ये विवेचन करतात असे दिसते. तसे असेल तर मूलभूत जोर कशावर द्यायचा यासंबंधी त्यांची गफलत झाली आहे असे म्हणावे लागेल. (५) सौंदर्यभावनेचा अनुभव काही भाग्यवंतांनाच मिळतो असे म्हणताना प्राणिमात्राच्या सुधारलेल्या अव-

स्थेततच हा अनुभव शक्य असतो असे गृहीत तत्त्व किंवा सूचित अर्थ मर्ढेकरांना अभिप्रेत आहे, असावा हा निव्वळ आरोप वाटतो. (६) चिनी भिंत, बर्लिन भिंत, हे पाध्यांचे आवडते शब्दप्रयोग दिसतात. त्यांचा उपयोग करून मर्ढेकरांचा विचार कप्पेबंद विश्लेषणात्मक, (कृत्रिम), वगैरे आहे असे दाखवून देण्याचा त्यांचा मानस असावा असे वाटते. पण ज्या सौंदर्यभावनेच्या व संवेदनेच्या लयबद्ध संघटनेच्या संदर्भात ते अशी भूमिका घेतात त्याबाबत मर्ढेकरांच्या विचारसरणीत प्राधान्य कोणत्या गोष्टींना आहे यासंबंधी त्यांचा काही तरी विपरीत ग्रह असावा असे वाटते. मर्ढेकर जीवन चैतन्या-पासूनच सौंदर्याची फारकत करतात असे एकूण परामर्शातून पाध्यांना सुचवावयाचे–नव्हे ठामपणे म्हणावयाचे असेल तर ते मर्ढेकरांच्या विचारसरणीचा विपर्यास करीत आहेत असे मला वाटते. (मर्ढेकरांची वाङ्मयीन महात्मतेमधील विचारसरणी व सौंदर्य-मीमांसेमधील विचारसरणी या परस्परविरोधी आहेत असा आपला खास सिद्धांत मांडून आपण विपर्यास करीत नसल्याचे पाध्ये म्हणतील. पण मला ते पटत नाही.) (७) सौंदर्यभावना अगर रस अलौकिक असतात असे म्हणणारे भारतीय शास्त्रज्ञसुद्धा रसारसात फरक मानतात, हा आधार घेऊन सौंदर्यभावना हा शब्द एकवचनीय माना-यला पाहिजे या मर्ढेकरांच्या विचारांना प्रतिपक्ष पाध्ये उभा करतात तेव्हा ते त्यासाठी आधार सिद्धांताचा घेत नसून त्यासंबंधीच्या एका मताचा घेतात, पण भासवतात मात्र असे की, ते एका प्रस्थापित सर्वमान्य सिद्धान्ताचा आधार घेत आहेत. (८) सौंदर्याचे अस्तित्व अनुभूतीवर अवलंबून नाही असे मर्ढेकर म्हणतात तेव्हा सौन्दर्य अनुभवा-पलीकडचे असते असे त्यांना म्हणायचे असते हे पाध्ये यांचे समीकरण बरोबर आहे असे मला वाटत नाही. (९) अजंठ्याची चित्रे सुंदर आहेत हे विधान दोन प्रकारचे असू शकते. (अ) सौंदर्यवाचक (ब) अभिप्रायात्मक. यापैकी ‘ ब ’ विधान सौंदर्य-वाचक नाही असे मर्ढेकर मानीत असतील तर त्यात चूक काय ते मला समजू शकलेले नाही. (१०) खासगी म्हणजे वैयक्तिक – व्यक्तीपुरते असा अर्थ मर्ढेकरांना अभिप्रेत नसेलच का ? व तसे असेल तर ते अनुभवसाक्षच नाही का ?(११) वस्तूच्या आपल्या पूर्वानुभवापासून अलिप्त होणे म्हणजे ते अनुभव संदर्भसंवादी करून घेणे, हे करताना पूर्वानुभव बदलणे असा विचार मर्ढेकरांच्या विचारसरणीत बसत नाही का ? (१२) कोणतेही तत्त्व किंवा कसोटी अनुभवाच्या कसोटीला लावायला आपण तयार झाले पाहिजे या गृहीत कृत्याधारे पाध्ये मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविषयक तत्त्वाला विरोध करताना दिसतात. पण पाध्ये यांची याबाबतची भूमिका अत्याग्रही वा अतिरंजित आहे असे मला वाटते. मी या ठिकाणी प्रा. अशोक रानडे यांची एक धारणा उद्धृत करतो. “...सर्व कलांना लयतत्त्व ओढाताण न करता लागत असले तरीही कलाक्षेत्रांतर्गत विविध पातळ्यांवर त्याचा मुक्तसंचार काही सर्व कलांबाबत शक्य नसतो आणि तशी अपेक्षाही करू नये. ” (संगीताचे सौंदर्यशास्त्र, १९७१ पृ. ४५). ही धारणा मी प्रतिवादासाठी

पुरावा म्हणून पुढे करीत आहे असे नाही. कोणत्याही तत्त्वाची कसोटी लावताना 'कसोटी लावणे' या क्रियेला प्रत्येक क्षेत्रात काही वास्तविक मर्यादा मान्य कराव्या लागतात, गृहीत कराव्या लागतात एवढेच मला सुचवायाचे आहे. (१३) वस्तुस्थितीची प्रत्येकाची बोधना वेगळी असली तरी विशिष्ट अनुभवक्षेत्रात 'सम'ता प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न सर्वत्र जीवनक्षेत्रांत होत असताना आपण पाहतो व हे काहीतरीच चालले आहे असे म्हणत नाही, हे खरे ना ! मात्र, आपण संवेदनांच्या आधारावर वस्तुनिष्ठ सौंदर्यशास्त्र उभारण्याची मर्ढेकरांची खटपट फुकट दिसते असे मानणार ! (१४) लयबद्धतेची प्रतीती म्हणजे 'ही लयबद्धतेची प्रतीती आहे' अशी जाणीव असे मानून पाध्ये प्रतिप्रश्न करतात. पण पाध्ये जे मानतात ते बरोबर आहे ? नसेल तर त्यांचा प्रतिप्रश्नही बरोबर ठरणार नाही. (१५) सौंदर्य कैवल्यपूर्ण नसून सापेक्ष आहे. हे सिद्ध करण्यासाठी पाध्यांनी एक काव्यच केले आहे. ह्या काव्यातून सौंदर्यमूल्य कैवल्यपूर्ण नसते असे अपरिहार्यपणे सिद्ध होताना दिसत नाही. (१६) गेस्टाल्ट मानसशास्त्र आणि रसेलियन तत्त्वज्ञान यांच्या मेळ घालण्याचा प्रयत्न करण्यात मर्ढेकरांची चूक झाली असे पाध्ये यांचे प्रतिपादन आहे. प्रश्न एवढाच आहे की, दोन परस्परविरोधी प्रणालींच्या संकटातून एक संवादी व तर्कशुद्ध विचारसरणी निर्माण होणे पाध्ये मानतात तितके अशक्य आहे काय ? शक्यता इतकीच दिसते की, असे करताना दोहोतील 'काही' गळणे शक्य आहे, व तसे ते गळल्यास आपत्ती कसलीच नाही. (१७) मर्ढेकरांच्या 'भावार्था'त 'भावनेलाच प्राधान्य आहे असे पाध्ये याचे मत दिसते. त्या अनुरोधाने ते टीकेस प्रवृत्त होतात. भावनात्मक अंगाला अलग काढून मर्ढेकरांनी त्याला काव्याचे माध्यम बनविले आहे,हे त्यांचे प्रतिपादन अचूक आहे असे दिसत नाही. (१८) मर्ढेकर लय शब्द पुल्लिंगी वापरतात यावरून स्त्रीलिंगी लयीपासून त्याचे वेगळेपण स्पष्ट होते ही पाध्ये यांची धारणा बरोबर आहे का ? स्त्रीलिंगी लय = तालबद्धता हे तरी खरे आहे का ? प्रा. अशोक रानडे आपल्या 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र' या पुस्तकात लय शब्द दोन्ही लिंगांत वापरतात तरी त्यांचा अर्थ एकच असतो व तेथे लय आणि तालबद्धता याही वेगळ्या गोष्टी आहेत. (१९) कवीचा अनुभव कितपत सुसंगत आहे हे रसिक स्वतःच्या पूर्वानुभवानेच अखेरीस ठरविणार, हे पाध्यांचे विधान संकल्पनात्मक असेल तर कवितेच्या आस्वादक्षमतेचे क्षेत्र भलतेच आकुंचन पावते. हे बरोबर आहे का ?

अशा काही गोष्टी आहेत की ज्याबाबत पाध्यांच्या प्रतिपादनांचे ग्राह्याग्राह्य ठरवावे लागेल. तरीही पाध्यांचे सारेच विवेचन बुद्धीला विलक्षण खाद्य पुरविणारे आहे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्राची मीमांसा करता करता स्वतःचे सौंदर्यशास्त्र प्रस्थापित करण्याची आपली सबल क्षमता त्यांनी या पुस्तकात प्रगट केली आहे. मर्ढेकरांच्या निरनिराळ्या कल्पनांची बीजे व त्यांचा स्वतःच्या प्रतिभाबलाने त्यांनी विस्तारलेला वृक्ष यांचे संबंध शोधण्यात त्यांनी आपल्या बुद्धिमत्तेची चमक दाखविली आहे, व हे शोध घेताना

मर्ढेकरांवरील कांही आक्षेपांचे निरसन केले आहे. म्हणजे, हे पुस्तक मर्ढेकरांवरील आक्षेपांचे पुस्तक नव्हे. ' समग्र विचारवंत मर्ढेकर ' ही या पुस्तकाची व्याप्ती असल्याचे मी सुरुवातीस नमूद केले आहे. हे अवलोकन यथार्थ ठरवील अशी या पुस्तकातील खास उल्लेखनीय प्रकरणे म्हणजे मर्ढेकरांचा मूल्यवाद, मर्ढेकर आणि गेस्टाल्ट, कलावंताचे व्यक्तित्व, सौंदर्यशास्त्राचे प्रश्न आणि मर्ढेकर, तर्कशास्त्रीय वर्णसंकर, मर्ढेकरांचे स्थान ही होत. मर्ढेकर आणि ॲरिस्टॉटल, कांट, रिचर्डस् ही परिशिष्टेही मौलिक आहेत. या सगळ्यांचाच मानबिंदू स्पष्ट करणे माझ्या बुद्धीच्या आवाक्यापलीकडचे आहे. या एकूण सबंध पुस्तकाने मराठी विचारी वाचकांच्या बुद्धीला चांगलेच खाद्य पुरविले आहे व त्याद्वारा त्यांच्या बुद्धिमत्तेला आव्हान दिले आहे व आवाहनही केले आहे.

माझ्या बुद्धीच्या अधिकारक्षेत्राच्या बाहेरच्या इतकेच नव्हे तर काटेकोरपणे सांगायचे तर या समालोचनाच्या विषयाबाहेरच्या एका पुस्तकाची आता नोंद करणार आहे. ' संगीताचे सौंदर्यशास्त्र ' (अशोक दामोदर रानडे) हे ते पुस्तक. साहित्याचा विचार करणाराला या पुस्तकातील काही भाग उपयुक्त ठरणारा आहे. विशेषतः या पुस्तकातील ' लय ' विषयक प्रकरण संगीताच्या क्षेत्रातील जाणकारांमध्ये या पुस्तकातील प्रतिपादनाबद्दल बरीच संमिश्र पतिक्रिया असल्याचे माझ्या अवलोकनात आहे. ज्यांना या पुंस्तकात काही विशेष असल्याचे जाणवते त्यांच्यातही या विशेषाच्या ग्राह्याग्राह्यतेबद्दल एकमत नाही. संगीतनिर्मितीतील निरनिराळ्या अंगोपांगांच्या कार्याबद्दल रानड्यांनी जे सांगितले आहे त्याने संगीतातील जाणत्यांना चर्चेला उपयुक्त करील असे बरेच काही आहे. उदा. लय व बंदीश ही एक की वेगळीं, तालावाचून संगीत, रागांचा विशिष्ट भावांशी लावला जाणारा संबंध कल्पनासाहचर्यातून आला आहे, लययुक्तता व लयदारपणा यांच्यातला भेद, इत्यादी.

माझ्यापुरते लय हे प्रकरण काही प्रमाणात तरी आवाक्यातले. याबाबत सर्जककेंद्र या घटकाचे माझ्या समजुतीच्या आवाक्यात येईल असे स्पष्टीकरण मला सापडत नाही. त्या घटकाला रानड्यांच्या लयीच्या व्याख्येत मूलगामी स्थान आहे. याचे स्पष्टीकरण देताना कधी कधी रानडे गूढ भाषा वापरतात. (उदा. ' दशांगुळे ' राहणे,) तर कधी कधी असे वाटते की अनेक अर्थ दर्शित करण्याची क्षमता ज्यात ते ' सर्जककेंद्र ' शेवटी या ' क्ष ' चा वास्तविक पर्याय काय ते रानडे सांगू शकले नाहीत. ते म्हणतात लययुक्तता ही एका यांत्रिक प्रक्रियेतून येते. कलात्मक सौंदर्य मात्र सयुक्तता अधिक हे सर्जक केंद्र = लयदार. गाणे लयदार म्हणता येते तसे कवितेला, कथेला, नाटकाला लयदार म्हणायचे का ? रानडे बहुधा होय म्हणतील. पण साहित्यसमीक्षकांना हे मानवेल का ? असे असले तरी एका कलेतील परिभाषेचा दुसऱ्या कलेत वापर करताना अगदी तंतोतंत एकातले स्पष्टीकरण दुसऱ्यात घ्यायचे नसते, त्या त्या कलेतील विशेषाप्रमाणे त्याला मुरड घालावी लागते व तेच बरोबर आहे हा रानड्यांचा इशारा लक्षणीय आहे. तसेच, सर्वच

पातळ्यांवर एखादे समावेशक तत्त्व सारखेच संचारित झाले नाही तरी त्या तत्त्वाच्या गाभ्याला धक्का लागत नाही हा अभिप्रायही बराच मार्गदर्शक ठरणारा आहे.

शेवटी एका लहानशा पण अगदीच वेगळ्या व नमुनेदार पुस्तकाचा उल्लेख करावयाचा आहे. हे पुस्तक 'कलेचे विकेंद्रीकरण' (देवीदास बागूल). या पुस्तकात कला आणि कलावंत या दोन घटकांनाच मान्यता दिली आहे. प्रेक्षक, रसिक हा घटक उपरा मानला आहे. इतकेच नव्हे तर रसिक या घटकामुळे कलेची व रसिकाची अपरिमित हानी होते असे मानले आहे. प्रत्येकाने निर्मिती, आस्वाद आणि जीवन जगण्याची प्रवाही क्रिया अनुभवणे हेच खरे जिवंत, बाकी बनावट असे प्रतिपादिले आहे. हे एकसंध जगणे समतोल व्यक्तिमत्त्वाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे असेही समर्थित केले आहे. साहित्य जीवनाला अगदी जवळ आहे, साहित्यविषयक सिद्धान्तांची जीवनापासून फारकत करता येणार नाही, असे कळवळून सांगण्याच्या जमान्यात प्रस्तुत पुस्तकात देवीदास बागूल सांगतात की, मानवी जीवन जेथे जेथे अपमानित होईल तिथे तिथे ललित साहित्य आपला संसार थाटते. मनस्तापाचे प्रस्थ माजवणारे व तडजोडवादाचा उपहास करणारे साहित्य असते म्हणून प्रत्यक्ष जीवनात 'साहित्यिक' जीवनाविरुद्ध व्यवहार चाललेले असतात. साहित्य हे समाजविघातक आहे असा शेरा मारूनही लेखक मोकळा झाला आहे. खेळ, संमेलने, या क्षेत्रांतही लेखकाने 'बघ्यांच्या वर्गाला' बाद केले आहे, बघ्यांचा वेगळा वर्गच असता कामा नये असे प्रतिपादिले आहे.

या सगळ्या मतप्रतिपादनाला लेखकाने एका तत्त्वातही बांधले आहे : कला म्हणजे आत्माविष्कार, मग तो काही थोड्यांनीच का करावा ? सगळ्यांनीच या पंथाने जावे ही लेखकाची शिफारस आहे.

कलेतील जीवन वाद्यांना, कलेचे मूल्य जीवशास्त्रीयच असले पाहिजे असे आवर्जून प्रतिपादणारांनाही हे मान्य होण्यासारखे आहे असे मला वाटत नाही. कलेतील संवेदनप्रक्रियेचा एकूण मानवी संवेदन बोधन प्रक्रियेच्या संदर्भात विचार करणारांना हे वाचून अंतर्मुख व्हावेसे वाटेल असा तर्क आहे.

एकूण काय ? कलाक्षेत्रात सर्वच काही चुकीचे चालले आहे व ते दुरुस्त करू इच्छिणारा 'संप्रति नवा अवतार' प्रस्तुत पुस्तकाच्या लेखकाच्या रूपाने प्रगटला आहे असे कुणाला बालंबाल वाटेल. मला फक्त केशवसुतांचे एक कडवे हे सारे कलामंथन वाचून आठवले. ते कडवे असे :

'चुकी भरुनि काढणे फिरुनि, हे घडेना कधी'
विनिष्ठुर असे भरे प्रकट तत्त्व चित्तामधी !
म्हणूनि अनिवार हे नयनवारि जे वाहते,
असे ! अहह ! शक्त का कवणही टिपायास ते ?



शब्दवेध

प्रा. रा. श्री. जोग



१ लक्ष-लक्ष्य

मराठीमध्ये एकाच अर्थाची ही दोन शब्दरूपे रूढ आहेत. काही जण लक्ष्य हे रूप कटाक्षाने वापरतात. हरिभाऊ आपटे यांच्या सुप्रसिद्ध कादंबरीच्या नावामध्येच तो शब्द आला आहे. तेथे त्याचे रूप 'लक्ष्यांत' असे आहे. आणि मूळ विशेषनामात लेखनात फरक करण्याचा अधिकार नसतो म्हणून कित्येकजण त्या कादंबरीचा निर्देश तसाच करितात. असे असले तरी ते शब्दरूप त्या अर्थाने बरोबर मानता येईल की नाही याची शंका वाटते. मूळ धातू 'लक्ष्'. त्याचा अर्थ पाहणे, बघणे, निरखणे असा आहे. तेव्हा त्या अर्थाला जवळ असणारा 'ध्यानात घेणे, लक्षात घेणे' असा विस्तृत अर्थ त्यापासून आपण घेऊ शकू. पण हे करण्यास 'लक्ष्य' या शब्दरूपाची आवश्यकता नाही. तो त्याचा अर्थही नाही. लक्ष्य म्हणजे लक्षणीय अशी वस्तू होय. ती पाहण्याचे साधन किंवा ठेवण्याचे स्थलही नव्हे. लक्षात ठेवण्याची क्रिया व्यक्तिगत असते, लक्ष्य ही वस्तू आहे. लक्षणीय वस्तू जेथे अभिप्रेत असते, तेथेच 'लक्ष्य' या रूपाची योजना करणे इष्ट होय. उदा. 'ती तरुणी त्याचे लक्ष्य होती.'

२ विन्मुख-सन्मुख

परस्परविरोधी अर्थाची ही दोन शब्दरूपे आज मराठीत रूढ असलेली दिसतात. त्यांचे मूळ विमुख आणि संमुख या दोन संस्कृत शब्दांमध्ये आहे. मराठीत त्यातील उपसर्ग आणि पुढील मुख शब्द या दोहोंमध्ये न् विनाकारण घुसलेला आहे. ही रूपे सुद्धा नागर बोलीतच दिसतात, ग्रामीण नव्हे. उच्चारदृष्ट्या मूळ शब्दांपेक्षा ही दोन रूपे अधिक सुकर असेही म्हणता येईल असे नाही. बहुधा 'उन्मुख' या संस्कृत शब्द-रूपाशी साम्याभास झाल्यामुळे, अर्थात् अज्ञानाने ही रूपे प्रथम वापरली आणि इतरांनी त्याच कारणामुळे ग्राह्य मानली. नागरलोकांना मूळ उच्चार करणे अवघड वाटण्यासारखी काही ही मूळ रूपे नाहीत. तेव्हा त्यांनी ही रूपे पुनः स्वीकारावीत हे योग्य. नाहीतर आपण भाषाविचारात अज्ञानास भलतेच महत्त्व केवळ रूढीच्या बळावर देतो असा त्याचा अर्थ होईल. अज्ञानानेच 'लय' हा संस्कृत शब्द गायकजनांत चुकीच्या लिंगी रूढ झाला आणि लय शब्द मूळ पुल्लिंगात योजणारेच अज्ञानी ठरू लागले. एवढेच नव्हे

अनुक्रमणिका

तर मर्ढेकरांनी तो मूळ पुल्लिंगात वापरल्यामुळे त्याला काही विशेष अर्थ आहे असेही काहीजणांस वाटू लागले. मूळ 'लय' या संस्कृत शब्दाचे संबद्ध असे १०–११ अर्थ कोशात दिलेले आहेत. तो इतका व्यापक शब्द आहे. निकट स्वरूपाचे वेगवेगळे अर्थ असूनही त्याचे लिंग बदलण्याची आवश्यकता वाटली नाही. आपण मात्र अज्ञानाने त्याचे लिंग बदलून टाकले आहे, आणि त्याचे समर्थन म्हणून हे दोन शब्द वेगवेगळे असून त्यांचे अर्थही वेगळे आहेत असे म्हणू लागलो आणि जे अज्ञानाने पत्करिले त्याला रूढीच्या जोरावर चिकटून बसलो आहोत. 'आवर्त' हा मूळ पुल्लिंगी संस्कृत शब्द मराठीत अलीकडे नपुंसकलिंगी वापरू जाऊ लागला आहे, व तो जाणते लोकही तसा वापरू लागले आहेत. तो तितका रूढही अद्यापि झालेला नाही. अज्ञान हे ज्यांच्या बाबतीत शरण्य आहे, त्यांची गोष्ट वेगळी; तथापि आपल्यास सुज्ञ म्हणविणारांनी तरी असा लिंगविपर्यय करणे बरोबर नाही.

'अभिरूप' या संस्कृत शब्दालाही आज भलताच अर्थ अज्ञानाने आला आहे. 'अभिरूपभूयिष्ठा परिषद् इयम्' या शाकुंतल नाटकातील प्रसिद्ध सूत्रधार-वचनामध्ये त्याचा खरा अर्थ व्यक्त झाला आहे. त्या शब्दाचे कोशात दिलेले अर्थ पुढीलप्रमाणे आहेत. (1) Learned, wise, enlightened, (2) Dear to, beloved, favourite, (3) Pleasing, Delightful, (4) Suitable to, corresponding with. यात इंग्रजी mock या शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून जो उपयोग आज होत आहे, तो अर्थ नाही. mock-Parliament, mock-trial या शब्दांवरून मराठीत 'अभिरूप' न्यायालय असा प्रयोग करण्यात आला आणि आज तो बरोबर अशा थाटात वापरला जात आहे. त्या कल्पनेवर आधारित असे नाटकही लिहिले गेले. तेथे 'अभिरूप' शब्दाचा हा चुकीचा अर्थच घेतलेला आहे. या नाटकास अखिल भारतीय गौरव आणि मान्यता मिळाली आहेत, व इतर भारतीय भाषांतही तो रूढ होण्याचा फार संभव आहे. यापरता अज्ञानाचा उत्कर्ष कोणता असू शकतो ?

३. सहमत असणे-होणे

या शब्दप्रयोगाच्या वापरामध्येही चूक होते. मात्र ही चूक अर्थाची नाही. अनेक वेळा 'मी त्यांच्या मताशी, (वा विचाराशी किंवा विधानाशी) सहमत आहे,' हा प्रयोग बरोबर नाही. सहमत म्हणजे समान मत असणारा, धारण करणारा. ज्याला मत असेल वा असू शकेल, त्याच्याशी तुम्ही सहमत असता. मत, विचार वा विधान यांना आणखी निराळे मत असत नाही. ती स्वतःच 'मत' असतात. तेव्हा ती ज्यांची असतात, त्यांच्याशी तुम्ही सहमत असता, त्यांच्या मतांशी, विचारांशी नव्हे. या प्रयोगास सध्या मन्त्री लोकांच्या बोलण्यात चलती आहे. म्हणून राजमान्यताही मिळालेली आहे. तेव्हा त्याचे उच्चाटन होणे कठीणच आहे.



पुस्तक-परीक्षणे



मराठी आणि दक्खिनी हिन्दी

लेखक : **देवीसिंग चौहान**, पृष्ठसंख्या : १६ + ३९४ + ४.
प्रकाशक : महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा सभा, पुणे, १९७१ मूल्य रुपये १०

श्री. देवीसिंग चौहानांचे व्यक्तिमत्त्व भारतातील वाङ्मयीन संशोधकांत गणले जाते. त्यांचा संबंध कोणतेही विद्यापीठ किंवा पदव्युत्तर शिक्षण संस्था वा संशोधन संस्था यांच्याशी निगडित नसला तरी सतत चिंतन आणि अव्याहत अध्ययनशीलता यामुळे संशोधनक्षेत्रात त्यांनी मानाचे स्थान मिळविले आहे. विविध भाषांच्या सातत्यशील अभ्यासामुळे संशोधनाची नवनवीन दालने त्यांनी खुली करून दिली आहेत. यामुळेच आज अनेक सामाजिक, शक्षणिक आणि संशोधन संस्थांना त्यांचे मार्गदर्शन लाभले आहे. श्री. देवीसिंग चौहान यांनी निजामशाही विरुद्ध हैदराबादच्या मुक्तिसंग्रामात सक्रिय भाग घेतला. विलीनीपूर्व हैदराबाद राज्यात त्यांनी शिक्षणमंत्र्याचे पद भूषविले. महाराष्ट्र राज्याच्या निर्मितीनंतर महाराष्ट्र राज्य लोकसेवा आयोगाचे ते सदस्य होते. राजकीय, सामाजिक, शक्षणिक या विविध क्षेत्रांत महत्त्वपूर्ण कार्यभाग सांभाळूनही विशिष्ट क्षेत्र त्यांनी निवडले. अरबी, फारशी या भाषांचा हिंदी, उर्दू या भाषांच्या जडण-घडणीत झालेला प्रभाव तसेच हिंदी आणि मराठी या भाषांवर त्या भाषांचा झालेला परिणाम यांचा सखोल अभ्यास करून त्याचे विश्लेषण करण्यात श्री. चौहान यांनी विशेष परिश्रम घेतले आहेत.

हिंदी, उर्दू, मराठी व इंग्रजी या भाषांतील विविध नियतकालिके व संशोधन-पत्रिका यांतून या विषयावर अनेक लेख त्यांनी अभ्यासकांना सादर केले आहेत. सभा-संमेलनातूनही यासंबंधी वेळोवेळी आपल्या मतांचा पुरस्कार यांनी केला आहे. विशेषतः दक्खिनी भाषेचे अभ्यासक त्यांच्या विचारपरिप्लुत व मौलिक लेखांची आतुरतेने वाट पहात असतात. 'नवाए अदब' किंवा अन्य हिंदी-उर्दू संशोधन-पत्रिकातून प्रकाशित झालेल्या त्याच्या लेखांचे एकत्रित स्वरूप ग्रंथरूपाने पाहण्यास हिंदी-उर्दू भाषा व वाङ्मयाचे अभ्यासक अत्यंत उत्सुक आहेत. श्री. चौहान यांनी दक्खिनी हिंदी भाषाभ्यासाचे क्षेत्र विस्तारले आहे; व्यापक केले आहे. हिंदी भाषाभ्यासकांना अध्ययनाची व संशोधनाची

अनुक्रमणिका

नवी दृष्टी त्यांनी दिली. एवढेच नाही तर दक्खिनी हिंदीच्या अध्ययनातील संभवनीय अडचणींची जाणीवही करवून दिली आहे.

'मराठी आणि दक्खिनी हिन्दी' या त्यांच्या ग्रंथात २५ लेख संग्रहित केलेले आहेत. 'संशोधक डॉ. कोलते', हा लेख यापूर्वी कोठेही प्रसिद्ध झालेला नाही. मराठी आणि दक्खिनी भाषांशी संबंधित असलेले काही लेख या संकलनात संग्रहित केलेले आहेत. 'संशोधक डॉ. कोलते', 'राजवाडे आणि अब्दुल हक्क', 'महाराष्ट्र आणि मिताक्षरा', 'पंचतंत्राचा प्रवास', 'प्रबोधचंद्रोदयाचा वंशवृक्ष', 'उर्दूच्या विकासात हिंदूंचे सहकार्य' आणि 'खुरासान व नैशापूर' हे लेख मराठी किंवा दक्खिनी या भाषांशी प्रत्यक्षतः संबंधित नाहीत. या लेखांचा प्रारंभ व शेवट पाहताही या संग्रहात हे लेख का समाविष्ट केले असावेत याचा उलगडा होत नाही. उदाहरणार्थ 'संशोधक डॉ. कोलते' किंवा 'राजवाडे आणि अब्दुल हक्क' या लेखांच्या शीर्षकावरून मराठी किंवा दक्खिनी या भाषांसंबंधी या तीन थोर व्यक्तींच्या कार्यांची व व्यक्तिगत जीवनाची ओळख या लेखातून मिळेल असे अनुमान केले तर केवळ निराशाच पदरी येते.

आधुनिक भारतीय भाषांचे प्रारंभिक स्वरूप आणि आद्य ग्रंथरचना यांवर आजही परिपूर्ण प्रकाश पडलेला नाही. अभ्यासासाठी ते एक विशाल क्षेत्र आहे. हिन्दीत आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. नामवर सिंह आणि मराठीत कै. वि. का. राजवाडे. डॉ. वि. भि. कोलते, डॉ. शं. गो. तुळपुळे आदींनी उल्लेखनीय कार्य केलेले आहे. आधुनिक भारतीय भाषांचे प्रारंभिक स्वरूप व ह्यातील आद्य वाङ्मय रचना यांच्या अभ्यासात अगणित अडचणी आहेत. सर्वांत मोठी अडचण म्हणजे आद्य ग्रंथांच्या संशोधित, चिकित्सक, पाठशुद्ध प्रमाण प्रती आजही उपलब्ध नाहीत. त्यामुळे भाषांच्या प्रारंभिक स्वरूपाबद्दल निश्चयपूर्वक निर्णायक मत देणे अशक्य बनले आहे.

श्री. देवीसिंग चौहानांनी भाषेच्या अभ्यासासाठी विस्तृत कालखंड घेतला आहे. या ग्रंथात जुन्या मराठीतील काही शब्द, श्रीकृष्णचरित्रातील काही शब्द, महानुभाव वाङ्मयातून आढळणारी प्राचीन शब्दसंपत्ती या अभ्यासाबरोबरच मराठीतील लावण्यांचा अनुवाद करणारा दक्खिनी कवी हाशमी यावर अभ्यास करून मध्ययुगीन मराठीच्या भाषिक स्वरूपावर प्रकाश टाकला आहे. श्री. चौहान यांच्या अभ्यासाचे निष्कर्ष केवळ मराठी भाषेपुरतेच मर्यादित नाहीत तर हिन्दी-उर्दू भाषांबाबतही ते ग्राह्य वाटतात.

दक्खिनीच्या प्रमुख दोन प्रवृत्ती आहेत. एक भारतीय भाषांच्या संपर्काने विकसित झाली आहे. हिंदू संस्कृती-संगमामुळे ती समृद्ध झाली आहे. दक्खिनीची दुसरी एक प्रवृत्ती आढळते. संस्कृत तत्सम शब्दांचा तिला संपर्कही झाला नाही. भारतीय संस्कृती-पासून ती अलिप्त राहिली. फारशी शब्दसंपत्तीवर ती परिपुष्ट झाली, आणि मुस्लिम परंपरेतच ती वाढली. पहिल्या प्रवृत्तीच्या दोन प्रमुख शाखा दृष्टोत्पत्तीस येतात. शाह मीरॉंजी शम्सुल उश्शाकची एक शाखा व बहरी याची दुसरी शाखा. शाह मीरॉंजीची संपूर्ण

रचना आज उपलब्ध नाही. परंतु वहरी यांच्या 'मनलगन' नामक काव्याद्वारे सूफी तत्त्वज्ञानाच्या विचारधारेचा मागोवा आपल्याला घेता येतो. हे तत्त्वज्ञान इराणद्वारा भारतात आले आणि ह्याचा येथे विकास झाला. दुसऱ्या प्रवृत्तीतील प्रतिभावान आणि समर्थ कवी गोवळकोंड्याचे गवासी होत. श्री. चौहान यांनी एका लेखात मीराँजी, गवासी आणि वहरी यांच्या वाङ्मयवृत्तींवर विचार केला आहे. गवासीसारख्या महाकवीवर विचार केला असला तरी हाशमीसारख्या लोककवीकडे त्यांनी दुर्लक्ष केले नाही हे विशेष. सतराव्या शतकातील लोकव्यवहारातील हिन्दीचा प्रयोग हाशमीने आपल्या काव्यात उत्कृष्टपणे केला आहे. दक्खिनी आणि उर्दूतील महान परंपरेचा मूळ स्त्रोत येथे मिळतो. या परंपरेतील श्रेष्ठ कवी नज़ीर अकबराबादी (१८ वे शतक) होय. श्री. चौहान यांच्या लेखांतून या दोन्ही कवींचे योग्य मूल्यमापन आढळते. श्री. चौहान यांना फारशी भाषा अवगत असल्यामुळे उर्दूच्या अभ्यासाला मदत मिळाली आहे. तसेच हिन्दी, मराठी आणि उर्दू या भाषांच्या ज्ञानामुळे दक्खिनीच्या अभ्यासाला चौरस दृष्टी लाभली आहे.

दक्खिनीच्या व्यापक अभ्यासामुळे श्री.चौहान यांच्याकडून अपेक्षा वाढल्या आहेत. 'प्रबोधचंद्रोदयाचा वंशवृक्ष' या त्यांच्या लेखात त्यांच्या चिकित्सक दृष्टीचा प्रत्यय येतो. डॉ. सरोज अग्रवाल यांचा 'प्रबोधचंद्रोदय और उसकी हिन्दी परंपरा' हा प्रबंध संवत् १८५३ च्या हिंदी साहित्य संमेलनाच्या वतीने प्रसिद्ध झाला आहे. श्री. चौहान यांनी 'प्रबोधचंद्रोदय' याची परंपरा न केवळ वजहीच्या 'सबरस'शी जोडून दर्शविली आहे तर फत्ताहीच्या फारशीतील 'दस्तुरे उश्शाक' याच्याशी जुळवून दाखविली आहे. वजही किंवा फत्ताही हे 'प्रबोधचंद्रोदया'शी परिचित होते की नाही हे निश्चित सांगता येणे कठीण आहे. वस्तुतः 'प्रबोधचंद्रोदय' व वजहीचा 'सबरस' यात कथानक व भावनांचे मानवीकरण याव्यतिरिक्त दुसरे कोणतेही साम्य आढळत नाही. 'प्रबोधचंद्रोदया'-तील शांतरस हा 'शृंगाराचेया माथा पाय' ठेवणारा आहे आणि 'सबरस' मध्ये शृंगार हाच रसराज आहे.

वजही आणि 'प्रबोधचंद्रोदया'चा कर्ता यांच्या दृष्टिकोणातही फरक दिसून येतो. वजही लौकिक प्रेमाला अलौकिक प्रेम-मंदिराचा सोपान मानतो तर 'प्रबोधचंद्रोदय'-काराने सर्व मानवी प्रवृत्तींना हेय आणि निवृत्तींना प्रेम मानिले आहे. 'प्रबोधचंद्रोदया'-चा नायक विवेक आहे. मोह प्रतिनायक. मति, उपनिषद, विष्णुभक्ती इत्यादी एकेक पात्र म्हणून त्यात अवतरली आहेत. वजहीच्या 'सबरस' मधील रूपक सूफी तत्त्वज्ञानावर आधारलेले आहे. बुद्धी आणि प्रेम यांचा संघर्ष त्याला अभिप्रेत आहे. तसेच बुद्धी ही हृदयाला आपल्या कब्ज्यात ठेवू इच्छिते.

संस्कृतातील काही वाङ्मयकृतींनी जगातील विद्वानांना भुरळ घातली आहे. अनेक भाषांतून ह्यांचे अनुवाद प्रकाशित झाले आहेत. विद्वानांनी त्यांना मान-मान्यताही दिली आहे. 'प्रबोधचंद्रोदया'चा संबंध फत्ताहीशी जोडून फार तर समाधान मानता येईल.

परंतु 'पंचतंत्रातील' गोष्टींनी जगाचा प्रवास केला आहे. दाक्खिनीतील एक श्रेष्ठ महाकाव्य 'तूतीनामा' (गवासीकृत) याबद्दल असे म्हणतात की, संस्कृतमधील 'शुकसप्तती'चा अनुवाद प्रथम फारशी भाषेत झाला आणि फारशीतून गवासीने दक्खिनीमध्ये त्याचे रूपांतर केले. वस्तुतः 'पंचतंत्र' वा 'शुकसप्तती' या ग्रंथातून प्रचलित लोककथा संस्कृत भाषेत आविष्कृत झालेल्या आहेत. लोककथांची सहजता व मुखरता ही वाङ्मयीकरण करताना नष्ट होऊ नये याची संकलनकारांनी काळजी घेतली आहे. फारशी अरबीच्या लेखकांनी संस्कृत भाषेतीलच लोककथा उचलल्या आहेत असे मानण्याचे काही कारण नाही. अभिजात साहित्याच्या दृष्टीने 'तूतीनामा' हा महत्त्वपूर्ण ग्रंथ होय. 'शुकसप्तती'चा याने अनुवाद केला नसावा. समाजात प्रचलित असलेल्या लोककथा याने आपल्या भाषेत संग्रहित केल्या असण्याची शक्यता आहे. समाजात प्रचलित असलेल्या लोककथा आपल्या भाषेत ग्रथित करणे निराळे आणि दुसऱ्या भाषेतील ग्रथित केलेल्या त्या लोककथांचा अनुवाद करणे हे निराळे. श्री. देवीसिंग चौहान यांनी लोककथांचा 'प्रबोध चंद्रोदया'च्या बाबतीतच नव्हे तर विष्णुशर्माच्या 'पंचतंत्रा'च्या फारशी अरबी भाषेतील तथाकथित अनुवादाच्या बाबतीतही स्पष्टीकरण करणे आवश्यक होते. दोन्हीतील कोणकोणत्या कथा समान आहेत ? अक्षरशः तो अनुवाद आहे की केवळ भावनांचे रूपांतरण आहे ? त्यातील पात्रांचे एकमेकांशी साम्य आहे की विरोध ? या सर्वांचा स्पष्ट उलगडा होणे आवश्यक होते.

प्राचीन मराठी भाषेच्या शब्दांच्या स्वरूपासंबंधी श्री. देवीसिंग चौहान यांच्याकडून नव्या दृष्टिकोणाची व नव्या संशोधन प्रवृत्तीची अपेक्षा होती. प्राचीन मराठी आणि देश्य तद्भव शब्द यांच्या व्युत्पत्तीसाठी संस्कृताकडे धाव घेणे उचित नव्हे. प्राकृत-महाराष्ट्री, प्राकृत-अपभ्रंश, महाराष्ट्री अपभ्रंश यांचा दुवा विसरता येत नाही. नव्हे, या भाषांचे ज्ञान आवश्यक ठरते.

ग्रामीण बोलभाषेत 'लइ' हा शब्द आढळतो. श्री. चौहान यांनी या शब्दाची व्युत्पत्ती 'बहुलम्' (पृ. ९) पासून दर्शविली आहे. ह्याचप्रमाणे 'उलीसे' हा शब्द 'लघु' पासून व्युत्पादिला आहे.

'आखर' या शब्दाची व्युत्पत्ती 'अक्षर' पासून दाखविली असून (पृ. १४) "'आखर' हा शब्द अक्षरापासून निघाला हे सर्वमान्यच आहे." असे विधान करून त्याचा अर्थ मात्र 'ही गावाच्या शेजारी किंवा जवळपास गुरे उभे करण्याची जागा होय.' असा दिला आहे. 'अक्षर' आणि गुरे जमा होण्याची जागा 'आखर' यांचा संबंध तरी कसा जोडावयाचा ?

तसेच 'पाणीएडा' या शब्दाची व्युत्पत्ती देताना ह्याच्या अर्थाकडे त्यांनी पूर्णतः दुर्लक्ष केले आहे. 'हा शब्द पाणी व देशी शब्द 'वहा' यापासून बनलेला आहे.' असे एकदा सांगतात. लगेच 'वहा' याचा अर्थ वाट किंवा मार्ग असा

देतात. (पृ. १५).

'प्रमाण' पासून 'फर्मान' (पृ. ६) ही व्युत्पत्ती हास्यास्पद आहे. 'फर्मान' हा शब्द सरळ फारशीतून आला आहे. 'सुरनाई' मध्ये 'सुर' हा स्वरांशी संबंधित आहे आणि 'नाई' हे फारशीतील 'नै' याचे परिवर्तित रूप होय. याचा प्रत्यय 'शहनाई' या शब्दात दिसून येतो.

'बहुडा' ची व्युत्पत्ती 'उत्थापन' पासून दिली आहे. परंतु हिन्दीमध्ये 'बावडना' या शब्दाचा प्रयोग प्रचलित आहे. 'घर बावडना' म्हणजे घरी परत येणे. या रूपाचा संबंध संस्कृत 'व्यावर्तन' शी आहे.

दक्खिनी भाषेतील काही शब्दांच्या व्युत्पत्तीबाबतही श्री. चौहान यांच्याशी सहमत होता येत नाही. गवासीच्या ग्रंथात आलेला 'पेटसूँ' या शब्दाबद्दल ते म्हणतात— 'गवासीने पेटसूँ हा शब्द अनेक दक्खिनी कवींप्रमाणे वापरलेला आहे. ह्याचा अर्थ गर्भवती, गरोदर असा आहे.' हा शब्द 'पोटीशी' याच अर्थाच्या मराठी शब्दापासून बनविला आहे, हे स्पष्टच दिसते. मराठीतील 'शीं' या तृतीयेच्या प्रत्ययाशी समर्थक 'सूँ' हा प्रत्यय दक्खिनीत प्रयुक्त होतो. 'सूँ' हा प्रत्यय 'पेट' शब्दाला लावून 'पेटसूँ' शब्द केला आहे.' वस्तुत: 'पेटसूँ' हा शब्द नाही. येथे 'सूँ' हा शब्दाचा अंश नसून परसर्ग आहे.

मराठी व हिन्दीत असंख्य शब्द, म्हणी, वाक्संप्रदाय, लोकोक्ती यांच्यात साम्यता आढळते. हे साम्य परंपरेने आलेले आहे. गवासीने उपयोजिलेल्या दीवडा, जिउडा, हिसडा, गचडा या शब्दांना केवळ मराठी शब्द मानता येत नाही. हे व असे शब्द गवासीने तत्कालीन बोलभाषा आणि ग्रंथनिविष्ट वाङ्मयीन भाषा यांतून आत्मसात केलेले आहेत. त्याचप्रमाणे 'अंत पाना' 'बारा बाट होना' (पृ. १०८) हे वाक्संप्रदाय मराठी भाषेच्या प्रभावाने आलेले होत हे मानणे योग्य नाही. यांचा प्रयोग हिन्दी भाषेतही होतो. दक्खिनीतील अवधारणार्थक अव्यय च हा मराठीचा प्रभाव आहे असे श्री. चौहान समजतात. परंतु च आणि ज चा प्रयोग राजस्थानी भाषेत विपुल प्रमाणात होतो.

गवासीच्या ग्रंथातून आलेल्या 'बारे' या संबोधनासंबंधी श्री. चौहान यांनी चमत्कारिक विधान केले आहे. मराठीच्या 'बरे' पासून ह्याची व्युत्पत्ती दर्शविली आहे. मराठीत 'बरे' हा शब्द 'ठीक आहे', 'अस्तु', 'चांगले' या अर्थाने. हिन्दी 'बारे' हे आश्चर्य व्यक्त करणारे अव्यय आहे.

पुस्तकाच्या शेवटी मराठी आणि दक्खिनी हिन्दीतील ज्या शब्दांचा विचार केला आहे त्यांची पृष्ठांकासहित शब्दसूची दिली आहे. या सूचीमुळे अभ्यासकांची मात्र सोय झाली आहे. हे या ग्रंथाचे फार मोठे फलित होय.

—श्रीराम शर्मा

एकलव्य

लेखक : वि. आ. खैरे,
प्रकाशक : साधना प्रकाशन, पुणे, ३० मूल्य तीन रुपये

' महाभारतातील आदिपर्वात (अ. १३१) आलेली एकलव्याची कथा वाचीत असताना, तिच्यात पवित्र भीषण नाट्य भरलेले आढळले, आणि त्यातून हे नाटक निर्माण झाले– ' हे नाटककाराचे निवेदन आहे. या कथेत, गुरु-शिष्यांच्या पराकाष्ठेच्या आंतरिक निष्ठेने, पावित्र्य आले आहे, याविषयी दुमत होणे शक्य नाही. पण नाटककाराला त्याहीपेक्षा जाणवली आहे ती गुरुपदाच्या वाट्याला आलेली भीषणता ! आमच्या समाजातील रूढ व्यवस्थेने नियत केलेल्या, कर्कश नीतीच्या गणितातून निघणाऱ्या सुबक पण निर्जीव आकृत्यांवर नाचणारा कळसूत्री बाहुला बनलेल्या, आचार्य द्रोणांच्या जीवनातील भीषणता ! द्रोण एकलव्य या गुरुशिष्यांच्या अंतरात एकमेकांच्या संबंधात निर्माण झालेली पवित्रता आणि त्या दोघांत निर्माण झालेल्या गुरु-शिष्यांच्या पवित्र नात्याआड येणारी भीषण सामाजिक व्यवस्था, यांतील संघर्ष हीच या नाट्यकृतीची नाट्यवस्तू बनली आहे.

यावरून हे सहज लक्षात येईल की, या नाट्यकृतीचे मर्म आहे तीमधील आशय–घनतेत ! नाटककाराने या कथेत त्याला जो नवा अर्थ जाणवला, त्याला अभिव्यक्ती देताना प्रामुख्याने आशयाकडेच लक्ष दिले आहे. नाट्यकृती निर्माण होताना म्हणूनच आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यात संघर्ष निर्माण झाला आहे. नाट्यकृती ही अशा परिस्थितीत नाट्यमय प्रसंगांनी परिपूर्ण होण्याऐवजी, संवादमय सौंदर्याने सजविली जाते. ही नाट्यकृती अशीच आहे.

या नाटकातील प्रमुख व्यक्तिरेखा दोन–एक एकलव्याची आणि दुसरी द्रोणाचार्यांची. एकलव्याच्या व्यक्तिरेखेचा उपयोग, द्रोणाचार्यांच्या व्यक्तिरेखेची विशेष पद्धतीने घडण करण्यासाठी येथे केला आहे. एकलव्य हा केवळ एक निष्ठावान विद्यार्थी होता, असे चित्रण करण्यावर भर न देता, तो समाजातील प्रतिष्ठितांनी प्रस्थापितांनी झिडकारलेला माणूस होता, असे चित्रण करण्याचा प्रयत्न नाटककाराला करायचा आहे हे जाणवते. पण हा सर्व परिणाम साधला जातो आचार्य द्रोणांच्या दुभंग व्यक्तिमत्त्वाच्या आधारावरच ! त्यामुळे द्रोणाचार्य हाच एकूण नाट्याचा केंद्रबिंदू बनतो. द्रोणाचार्य म्हणजे पारंपरिक, परिस्थितिगत, सामाजिक व्यवस्थेने जखडलेले, एक उदात्त व्यक्तिमत्त्व हा दृष्टिकोण वापरून द्रोणाचार्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला आधार शोधण्याची नाटककाराची खटपट आहे. म्हणजे आपल्या मनातील आशय या व्यक्तिरेखांच्या द्वारा अभिव्यक्त करण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न आहे. या ओढाताणीत द्रोणाचार्य काही चांगले बोलून

जातो, करून दाखवू शकत नाही. परिस्थितीने निर्माण केलेल्या कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणे नाटककारानेही त्याला आपल्या मनातला आशय बोलणारा बाहुला बनवले आहे. यामुळे कृतिशील, नाट्यपोषक असे व्यक्तिचित्रण होत नाही.

सर्वसाधारपणे वैचारिक द्वंद्व प्रकट करणारी नाट्यकृती ही संवाददृष्ट्या सरस असावी लागते. ते कसब नाटककाराजवळ आहे. त्याने भारदस्त संवादातून वातावरण-निर्मिती करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला आहे. अर्थात् " आईचं दूध प्यालो त्याचे रतिबाच्या भावानं पैसे द्यायचे ? " (पृ. ५८) हे एकलव्याचे आणि " पण या आखीव व्यवस्थेच्या गणितानुसार, अंकगणितातला प्रश्न सोडवायला बीजगणितातली रीतसुद्धा चालत नाही " (पृ ६१) हे द्रोणाचार्यांचे संवाद लिहून नाटककाराने विषय, व्यक्ति-चित्रण, कथानकाचा काळ, प्रसंगाची रंगत यासाठी लिहावयाच्या संवादात कशी गफलत केली आहे हेही पाहण्यासारखे आहे. यामुळे जो दोष आपल्याला जाणवतो, तो आशयामध्ये रंगून गेलेल्या नाटककाराच्या प्रतिभेला दिसला नाही असेच त्याचे समर्थन करावे लागेल आणि ते लंगडे ठरेल.

या नाटकात स्त्री-पात्र नाही. साहजिक शृंगार वर्ज्य ठरून इतर रसांची निर्मिती श्रेय ठरावी. पण या नाट्यकृतीवर प्रभाव आहे कारुण्याचा ! हे कारुण्य निर्माण होते आरंभापासून पराभूत होणाऱ्या द्रोणाचार्यांमुळे ! पुत्र, शिष्य, सामाजिक बंधने या सर्वांकडून द्रोणाचार्यांना मनाविरुद्ध प्रतिसाद मिळतो आणि ही बाब कारुण्य निर्माण करते. अश्वत्थामा, बंचर यांच्या चित्रणातून हास्याला थोडा वाव मिळाला आहे, पण तो दुर्लक्ष करण्यासारखा आहे. धर्म, अर्जुन, दुर्योधन ही सहाय्यक चित्रणे आहेत. सर्व नाटकात सर्वत्र कारुण्याचाच आविष्कार आहे. शेवटही त्याच पद्धतीचा आहे. प्रभावी नाट्य कारुण्यानेच फुलते असा समज धरून सर्व मांडणी झाली आहे. ती थोडीफार यशस्वी झाली आहे.

प्रभावी नाट्य हे जसे संवादातून, तसेच प्रसंगातून उमलावे लागते. नाटककाराला जशी आशयाची अभिव्यक्ती संवादातून करता आली, तशी प्रसंगांच्या उभारणीतून करणे तितकेसे जमलेले नाही. आशयदृष्ट्या म्हणूनच प्रभावी ठरणारी ही नाट्यकृती अभिव्यक्तीच्या सामर्थ्यात उणी पडेल असे म्हणावेसे वाटते. शिवाय, या नाटकातील प्रसंगांना उठाव आणण्यासाठी ज्या नेपथ्यविषयक कल्पना नाटककार अपेक्षितो त्या कल्पना प्रयोगशीलता पाहणारांना आव्हानात्मक वाटाव्यात अशाच आहेत. एकूण नाट्यकृती ही नाट्य म्हणून यशस्वी करण्यासाठी प्रयत्न करण्यापेक्षा, एक मोठा विषय नाट्यरूप शैलीत मांडण्याचा प्रयत्न करण्याचा नाटककाराचा हेतू असावा. तसा तो असेल तर त्यातले यश त्याला द्यायला हरकत नाही.

डॉ. म. वि. गोखले

स्मशानयात्रा

कवि : **जयंत वष्ट**, पृष्ठसंख्या : ५६
सोऽहम् प्रकाशन, १९७०, किंमत चार रुपये;

संवेदनशील मनाला साक्षी ठेवून एखादा कवी विफलतेला थेट भिडतो तेव्हा ती विफलताही एक भाववृत्ती बनते, ते नैराश्य उत्कट बनते.

महाराष्ट्र टाईम्समधून शंकर सारडांनी ' चालू कविता ' प्रसिद्ध केल्या. या गटात पुढे आलेल्या कित्येक कवितांची जात अशी या कारणाने उत्कट होती. या कवितेबद्दल नव्या-जुन्यांच्या अनेक उलटसुलट प्रतिक्रिया व्यक्त झाल्या. कवितेत निराशाच न पटणे, ही निराशा खोटी, वांझ, उसनी वाटणे, आक्रस्ताळेपणा, दाखवेखोरी अशी कितीतरी मते !

या तरुण कवींनी एखाद्या एकसंध लाटेसारखी फक्त निराशा, वैफल्य याच अनुभवांची कविता का लिहिली ? याच प्रश्नापाशी पुन्हा एकदा वष्ट यांची ' स्मशानयात्रा ' वाचताना अडले. सहज बाजूला डावलून द्यावा असा हा प्रवाह नाही असे तेव्हाप्रमाणे ' स्मशानयात्रा ' वाचतानाही पुन्हा वाटले. या वैफल्याच्या लाटेचा अर्थ या एका कवीच्या संदर्भात तरी समजून घेण्याचा प्रयत्न करावासा वाटला.

विज्ञानाने बदललेल्या जीवनसरणीबद्दल, समाजाबद्दल, मूल्ये, कल्पना किंबहुना माणसाच्या अस्तित्वाबद्दलचेच वष्ट यांचे हे वैफल्य अजून परिपक्व नाही. त्यांचे त्यांनाही ते पुरते समजलेले नाही. तेही त्याचा शोध घेत आहेत–एक भावभरे, संवेदनक्षम मन घेऊन हे उलटसुलट तडाखे ते मोठ्या हिमतीने सोसत आहेत.

आजच्या प्रस्थापित, मान्यवर गोष्टींबद्दलची चीड अनेक तरुण मनांप्रमाणे वष्ट यांच्याही मनात आहे. हे प्रस्थापिताचे स्तोम त्यांना बोचते, गाडून टाकावेसे वाटते. त्यात वर्षानुवर्षे प्रतिष्ठा पावून बसलेली पण आजच्या संदर्भात शेवाळलेली चैतन्यहीन झालेली धर्मकर्मे आहेत. ' यतो धर्मस्ततो जयः...॥ ' संभवामि युगे युगे...॥ ' ही युगांपूर्वीची अभिवचने कालप्रवाहात माणसानेच केलेली त्यांची चौफेर वाताहात आणि तरी त्याच जळणाऱ्या यज्ञाच्या क्षीण, मरत्या प्रकाशाकडे डोळे लावून बसलेला अंधश्रद्ध मूर्ख माणूस-कवी त्याच्याकडे उपहासाने पाहतो.

दुसऱ्या बाजूला कळते की या जुन्याची जागा घेणारी नवी-मूल्ये तरी किती बेगडी ! ' काळा पैसा, कार, टेरिलिन सूट आणि एंजॉयमेंट' या वस्तुस्थितीने कवी अस्वस्थ आहे.

मूल्ये अशी तकलुपी आणि ती बाळगणारी माणसेही. त्या नुसत्या भूमिका. निर्जीव नकली मुखवट्यांच्या भूमिका. माणूस त्याला भेटतच नाही. भेटतात फक्त श्रोते, वक्ते,

अध्यक्ष. त्यांच्या तोंडची वरीच साचेबंद, निर्जीव वाक्ये. त्या वाक्यांमागे कोणतीही भावना नाही. संकोच, आनंद, कृतज्ञता, दुःख असे आतून येणारे काहीच नाही. या वेगडीपणाने माणसाचे आत्मेही ग्रासलेले.

अशा नतद्रष्टांच्या गलबल्यातल्या ' मी ' चा शोध परखड, दूरस्थ शोध—हे या कवीचे वैशिष्ट्य आहे. हा प्रयत्न अनेक परींचा आहे. आपल्यातल्या सामान्यत्वाकडे बघता बघता त्यातल्या क्षुद्रपणाची उपेक्षा करता करताच कवीला आपल्यातला वेगळा 'मी 'ही सापडतो. कवीच्या या आत्मशोधाचे रूप रेषात्मक आहे, तो माग आहे, म्हणून महत्त्वाचा आहे.

मी-माझाच उपासक, स्वतःच्या सुखदुःखांच्या बेरीज-वजाबाकीत जीवनाची उत्तरे शोधणारा.

मी—भोगी, वंचनेचे भोग भोगणारा, फसवला जात असतानाही मोक्षाचे, आत्म-ज्ञानाचे तत्त्वज्ञान बोलणारा. पण हे भोगही देहाचेच, आणि ज्ञानही देहाचेच. माझ्या अस्तित्वाबरोबर संपणारे. अखेर ' स्मशानशांततेत...मी झूट ।। शून्य झूट ।। ' ' माझ्या ज्ञानाची कुंपणे स्मशानात ' म्हणणाऱ्या मर्ढेकरांचे पडसाद या तरुण कवीत किती लौकर ऐकू येतात.

' —माझे दुःखही थंड, पिचलेले—मी ' सवस्त्र नि झाकलेला ' स्वतःच्या खऱ्या रूपाला लपवू पाहणारा.

या सगळ्या शोधातून एक सत्य हाती लागते की माझे अस्तित्व हे एक शून्य. मेलेले शून्य. मन बधीर, बरड. केवळ शरीराने मी जगतो आहे आणि हे शरीरही निकोप नाही. असले हे जगणे.

' जिवंततेचे देणे फक्त ! '

पण हे आपले सामान्यपण समजून घेता घेता या सगळ्यानंतरचा एक ' मी ' कवीला दिसतो. व्यवहारी जगात लोकमान्य ठरलेल्या असंख्य देहांहून वेगळा मी—माझा मुक्त आत्मा. हे समजलेल्या कवीजवळ केवढा प्रचंड आत्मविश्वास येतो !

' तू जसा आहेस तसाच रहा.
तुझ्यातील तत्त्व-तुझे आत्मतत्त्व
जाणण्याचा प्रयत्न त्यांना करू दे. '

' मी ' चा शोध घेण्याच्या कवीच्या प्रयत्नानेच त्याला असे इतर अनेकांहून वेगळे श्रेष्ठ बनवले आहे. ' स्व ' चा असा शोध या इतरांनी घेऊन पाहिलेला नाही. या शोधप्रवृत्तीतच हा कवी न संपण्याची साक्ष, कवीच्या वाढण्याच्या शक्यता शिल्लक राहतात.

स्वभावतः हा कवी अशांत, अस्वस्थ आहे. वरवर दिसणाऱ्या मुलायम, सुंदर जीवनपोताच्या अंतःस्तरातले दारिद्र्य त्याला दुखावते. आणि मर्ढेकरी कडवटतेने तो म्हणतो,

'आड वासुनिया पडलेली ती
हाडवंडले सुंदर उघडी
चिरगुट नव्हते अंगावरती
आजचेच दारिद्र्य वेगडी.'

हे पिचलेले दारिद्र्य विज्ञानयुगाचे भोगफळ आहे. या नव्या शक्तीकडे कवी भांबावून पाहतो आहे. ही 'नवी पालवी मानवी जीवनाची', हा प्रगति उत्सुक नवा माणूस—आपल्या सामर्थ्याने हसणारा—पण त्याच विज्ञानयुगात जन्मलेला हा तरुण कवी या माणसाचे फार कौतुक करू शकत नाही. हिरोशिमाचा संहार बघताना

'प्रकाशाच्या वेगाने नाश...
मानवतेचा.'

एवढाच विज्ञानाच्या प्रगतीचा ठसा त्याच्यावर शिल्लक उरतो. विज्ञानाने संहार दिला ही फार नवी जाणीव नव्हे. मर्ढेकरांचाच हा पुनरुच्चार. पण हा कवी तिथे थांबला नाही हे पाहायचे. विज्ञानाचे भेसूर रूप पाहूनही विज्ञानाचे पवाडे अजून ऐकू येतात हे मर्ढेकरांच्या या वारसाचे दुःख!

'फुफ्फुसे नष्ट झाली
अजून आलाप संपलेले नाहीत.'

ही या कवीची चीड! विज्ञानाची गाणी त्याला गाता येत नाहीत.

या दुःखातून नवे युग, नवा मनू घडवण्याचे स्वप्न वष्ट यांच्या मनात फार अंधुकपणे तरळते आहे. अनेक आशा मनात घेऊन

'नवे काही पाहण्यासाठी
पलीकडचे'

पुढे, किनाऱ्याकडे जाण्याच्या उमेदीने कवी क्षणभर थरारतो. एखादा क्षीण, वठलेला वृक्ष मातृत्वाच्या सुखाची, नव्या सृजनाची ओढ घेऊन मधेच सळसळतो. पण या नव्याचा नेमका चेहरा अजून कवीला दिसलेला नाही.

अशा अवस्थेत मरणाचे आकर्षण ही अपेक्षित प्रतिक्रिया आहे. पण वष्ट यांना मृत्यू हवा तो नेमके काय साधण्यासाठी? त्यांचे त्यांनाच हे अजून ठरवता आलेले नाही. त्यामुळे हे त्यांचे मृत्यूचे आकर्षण कवीचा एकसंध अनुभव न उरता वेगवेगळ्या, क्वचित् विरोधी कल्पनांतून नुसता पसरत राहतो.

—भोवतालचे जीवन विस्कटलेले, कुजलेले, चैतन्यहीन. त्यातून सुटका म्हणजे मृत्यू—तो ज्यांना लाभेल त्यांनी तो आनंदोत्सव मानावा, मागे उरलेल्यांची कीव करावी.

—आत्म्याच्या अमरत्वाची तत्त्वज्ञाने झूट; आणि चितेवरच्या अग्नीतून, धुरातून आत्म्याचे भवसागर तरून जाणे हीही फसवणूक. मरणे म्हणजे 'मातीस माती मिळणे.'

—म्हणजे मरणे ही क्रिया जगण्याच्या क्रियेइतकीच निरर्थक–अटळ! ती अटळ तर खरीच. आज ना उद्या आणि हे कळूनही त्या क्रियेभोवती तत्त्वज्ञानाचे मनोरे उभारणे...एक वस्तुस्थिती पटवून घेताना जिवाची केवढी वंचना! 'मातीस माती मिळणे' सरधोपटपणे न स्वीकारता 'याच मातीत रुजणे' वगैरे!

मृत्यू इतक्या वळणांनी इथे येतो. या अनुभवाचा शोध घेण्याची कवीची ओढ खोटी नाही पण इतक्या परींचा हा अनुभव आपल्याला नेमका कोणत्या रूपात भासवतो हे अजून त्याला सापडलेले नाही म्हणून मग मृत्यूबद्दलच्या प्रचलित कल्पनांचीच कवीच्या शैलीतील ही पुनरावृत्ती उरते!

हा कवीच्या वयाचा अपरिहार्य परिणाम असेल. पण हा कवी कवी आहे. सारे कलथलेले जीवन जगता-पाहतानाही तो आतून सौंदर्यलक्षी आहे–हळवासुद्धा आहे. प्रेमाच्या दर्शनाने तो मोहरतो; एकटेपण त्याला छळते, तेव्हा त्याला तिच्या डोळ्यांची त्यातील एकेकाळी खऱ्या असलेल्या भावांची आठवण होते आणि त्याचे फाटलेले, उसवलेले आयुष्य तिच्या दोन डोळ्यांचे दोन टाके सांधून ठेवतात. त्या दोघांच्या मनाचा खेळ चालतो. तऱ्हेतऱ्हेची रूपे धारण करून ही प्रेमी मने एकमेकांभोवती झिम्मा खेळतात.

हा भावशील कवी निसर्गाशी एकरूपलेल्या बालकवींची 'देहाची दृढ गाठी' सुटल्यानंतरची अवस्था अनुभवू शकतो. बालकवींच्या कविवृत्तीचा केंद्र निसर्ग—तो बद्ध नेमका पकडू शकले ही त्यांच्या स्वतःच्या तरल भाववृत्तीची साक्ष!

असा हा कवी परमेश्वराची 'स्मशानयात्रा' काढायला निघाला आहे. हे काय आहे! नास्तिक कडवटलेपणा? मला ती अतीव निराश मनाची एक अगतिक क्रिया वाटते.

'असाच मी एकांती येतो
आणि वाटते...देवा परमेश्वरा!
पालनकर्ता म्हणतात तुला
पण खरं सांगू?
तू नसतास तर जग काही मेले नसते.

कारण ते आपल्याच प्रगतीच्या ताठ्यात अधोगतीकडे चालले आहे. सगळी जाणीव संवेदना,आठवण विसरून. तुझीही. हे पाहून दुखावलेल्या कवीचा ईश्वराशी संवाद–'खरं सांगू तुला?' त्याला संबोधणं 'देवा परमेश्वरा!' आपल्याच बुद्धीच्या अहंकाराच्या गर्तेत कोसळणारे हे जग त्याच्या हातून परमेश्वराची अवहेलना होते आहे. म्हणून हे हळवे कविमन त्याची अधिक विटंबना होण्यापूर्वी त्याच्या नावाला तिलांजली देऊ पाहते आहे.

' त्याची व्यथा मला सोसली नाही.
भक्तांसाठी त्याने टाहो फोडला
ते ऐकवले नाही...'

म्हणून आता ' संभवामि युगे युगे ' म्हणणाऱ्या त्या परमेश्वराचा पुनरसंभव नकोच.

' या लाल मातीत
भूतलावर घुटमळणाऱ्या रेंगाळणाऱ्या
अजाण परमेश्वरास
मी मुक्ती देणार आहे. '

कवीच्या नास्तिकतेचे बुरखे भराभर फाडून टाकले की त्यामागची त्याची व्यथा किती गडद आहे हे जाणवते!

एका विशिष्ट भाववृत्तीची कविता लिहिणाऱ्या वष्ट यांची प्रतिमासृष्टीही विशिष्ट प्रकारची आहे. मृत्यूचे आकर्षण आहे म्हणून जीवनविषयी बोलताना विरोधाने काळोखाच्या रात्रीच्या प्रतिमा येतात. ' स्वतःलाच घाबरलेला अंधार ' बनून जीवनाचा पलायनवाद भेटतो;

' सगळ्याच रेषा आयुष्याच्या
जेव्हा काळोखाशी जुळल्या... '

असे जीवनाचे व्यर्थपण, वैफल्य येते—कधी ' एक मध्यरात्र—संथ ' येते. या मध्यरात्रीच्या काळोखात माखलेल्या अर्ध्या आकाशातच कवीची भावमुद्रा स्थिरावली आहे. झडलेल्या ताऱ्यांची, पडलेल्या चंद्राची ' सारी अंधाराचीच ' रात्र कवितेत वारंवार भेटते.

वृक्षाची प्रतिमाही अशीच पुन्हापुन्हा येणारी. दोरी तुटलेले, भणंग जग कवीला असे दिसते— ' निसर्गाचे सौंदर्य हिरवे

आशेच्या रेषा तोडून गेलेले '

इथली झाडे अस्पष्ट, वेडीवाकडी, अंधारभोळी; तर एखादा वठलेला वृक्ष सुकणारा—जीवनाचे वांझपण दाखवणारा. तो ग्रीष्माचे दाह भोगतो आणि मरणाची वाट बघत वैफल्य विसरण्यासाठी विस्कटलेले हसू हसतो.

विज्ञानाने सत्यासत्यात केलेली उलथापालथ आणि त्यात आपल्या जगण्याचे नियम विसरून प्रवाहाउलट जाणारी माणसे ' अंधाराला घाबरणाऱ्या घुबडा'च्या आणि ' पाण्यात न जगू शकणाऱ्या माशा'च्या ठिकाणी कवीला दिसतात — तेव्हा त्याला हसू येते.

हे हसू येणे आणि हसता येणे कवी बरोबर घेऊन आला आहे. माणसाला नुसता एक माणूस म्हणून जगता नाही येत. बिरुदे चिकटवून घेण्याची त्याची धडपड इतकी की मरतानाही त्याला 'सेक्युलर' वगैरे म्हणावे! माणसांचे आत्मेही भूमिका रंगवण्याच्या सवयीने ग्रासलेले देह टाकून स्वर्गात गेल्यावरही 'कसचं कसचं...' म्हणणारे—औपचारिक आत्मे.

कवी या सगळ्याला जेव्हा हसू पाहतो तेव्हा या त्याच्या हसण्याची त्याच्याच-भोवती गर्ता तयार होते. कारण हे हसणे वांझ आहे. त्यातून हे सारे बदलणार नाही. कवीला ही उपहासाची वाट अशी अचानक बंद होते.

ऐन पंचविशीतच माणूस जीवन, मरण, ईश्वर, अशा अथांग गोष्टींचा थांग लावायला निघालेला तरुण मनांचा एक कारवा...त्यातलाच हा एक प्रवासी. भोवती पाहिलेल्याचे एक विलक्षण दडपण साहजिकच त्याच्यावर आहे. या भोवतीतलेच आपण एक म्हणून आपल्याच आयुष्याचे पाठीवर ओझे आणि या असंख्यांना न झालेली, होण्याची शक्यताही नसलेली ही ओझ्याची जाणीव हे वेगळेपणाचे भोग! या तणावात कवीची मनःस्थिती काहीशी गोंधळलेली – बरीचशी दुभंगलेली आहे.

साहजिकच हे गोंधळलेपण कवितेतही उमटते. एकीकडे जुन्या धर्मकल्पना, मूल्ये निरर्थक मानणाऱ्या कवीला विदेही अवस्थेत 'लोकमान्य आत्मे' दिसतात ते नरकाची दारे उघडल्यावर; हाच कवी पुन्हा मोक्ष-मुक्ती या सनातन तत्त्वांचा आधार घेतोच. विज्ञान प्रगतीकारक म्हणून स्वीकार्य की हिंसक म्हणून त्याज्य याचा निश्चय कवी करू शकत नाही. त्याचा मृत्यूचा शोध तर फारच हिंदकळतो आहे. जुन्याच्या जागी 'नवे पलिकडचे' हवे; पण त्याचे निश्चित चित्र कोणतेच कवीपुढे नाही.

हा कविमनाचा अनिश्चय, हे अंधांतरपण हे कवितेला पुरती उणी करुन टाकत नाही. स्वतःत मश्गूल करुन ठेवणाऱ्या नव्हाळीत हा कवी स्वतःतून बाहेर पडतो, जगण्याचा अर्थ इतक्या परींनी शोधतो हे मोलाचे. याहून जास्त मोल याला की भोवती घोंगावणाऱ्या नैराश्यातही हे मन अजून 'निसर्गाचे सौंदर्य हिरवे' पाहणारे आहे,

'तुझ्यासाठी झिजणारं
तुझ्यासाठी झुरणारं' आहे.

'अर्धे चांदण्यांनी बहरलेले' आकाश पाहणारे डोळे या कवीजवळ आहेत. मी म्हटले, हा कवी स्वतःला डावलून रसिकाला पुढे जाऊ देत नाही. तीच निराशा, तेच वैफल्य आणि त्यांची तीच कारणे पण हे सारे तो खऱ्याने अनुभवतो, साहतो आहे. या सगळ्या काळवंडलेपणाला भिडण्याची हिरीरी त्याच्यापाशी आहे. विदारक जाणिवा त्याला उन्मत्त न करता व्यथित करतात. अशी संवेदना त्याच्यात आहे. त्याच्याकडे आम्ही आशेने पाहावे यासाठी एवढे बस आहे.

— सौ. मनीषा दीक्षित

वैदिक अग्नि : दैवतशास्त्र आणि यज्ञसंस्था

सौ. पद्मावती वनहट्टी स्मारक व्याख्यानमाला, सत्र पहिले,

व्याख्यान – डॉ. रामचंद्र नारायण दांडेकर,

प्रकाशक – मा. श्री. वनहट्टी. पद्मावती प्रतिष्ठान, पुणे

१९७३. पृष्ठे ५४, मूल्य ३ रुपये.

सौ. पद्मावती श्री. वनहट्टी यांच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ त्यांची कन्या आणि चिरंजीव यांनी एक सार्वजनिक विश्वासनिधी निर्माण केला आहे. या निधीच्या व्याजातून दरवर्षी पुणे, सातारा आणि नागपूर यांपैकी एका ठिकाणी विचारवंत विद्वानांची व्याख्यानमाला आयोजित करावी असा विश्वस्तांचा प्रमुख उद्देश आहे. या उद्देशाला अनुसरून पहिली व्याख्यानमाला विख्यात विद्वान डॉ. रा. ना. दांडेकर यांनी पुणे येथे ता. २४ व २५ डिसेंबर १९७२ या दिवशी गुंफली. ही दोन व्याख्याने पद्मावती प्रतिष्ठानातर्फे पुस्तक-रूपाने प्रकाशित करण्यात आली आहेत.

पहिली व्याख्यानमाला वेदविषयावर आयोजित करण्यात प्रतिष्ठानाच्या विश्वस्तांनी औचित्य साधले आहे. त्यातही डॉ. दांडेकरांसारखा आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचा संस्कृत पंडित व्याख्याता म्हणून लाभला हे प्रतिष्ठानाचे भाग्य आहे. अग्नि या वैदिक देवतेच्या विविध रूपांपैकी काही रूपांची चिकित्सा या व्याख्यानांत करण्यात आली आहे. नराशंस हे अग्नीचे एक रूप असल्याचे ऋग्वेदोत्तर वाङ्मयात दिसते. ऋग्वेदात नराशंसविषयक जे मंत्र आढळतात त्यांचा अभ्यास केला असता नराशंस हे मूलतः अग्नीचे रूप दिसत नाही, तर त्या शब्दाचा मूळ अर्थ ऋषिकवींनी निर्मिलेला यातुप्रबळ मंत्र असा दिसतो, आणि नंतर लक्षणेने तदभिमानी अग्निदेवता असा अर्थ त्या शब्दाला प्राप्त झालेला दिसतो, असे प्रतिपादन पहिल्या व्याख्यानात करण्यात आले आहे. नराशंस या सामाजिक शब्दात नरा आणि शंस असे दोन अवयव आहेत आणि ते दोन्ही आद्युदात्त आहेत. नराशंस शब्दाचा कसाही अर्थ केला तरी स्वराची अडचण कायमच राहते. नर् म्हणजे ऋषिकवी आणि शंस् या धातूचा अर्थ 'गूढ आणि अमूर्त, परंतु निश्चित रीतीने परिणामी ठरणारा यातुप्रबल मंत्र विधिपूर्वक उच्चारणे' (पृष्ठ १६) असा करण्यात आला आहे. आहिताग्नीने स्थापन केलेल्या अग्नींपैकी दक्षिणाग्नी म्हणजे नराशंस होय असे हिलेब्रांट या जर्मन विद्वानाचे मत आहे. ते खोडून काढण्याचा प्रयत्न डॉ. दांडेकर यांनी केला आहे.

दुसऱ्या व्याख्यानात तनूनपात्. अग्नि, वैश्वानर अग्नि आणि अपां नपात् या देवतांच्या स्वरूपाची चिकित्सा करण्यात आली आहे. तनूनपात् हे अग्नीचे एक रूप असल्याचे यजुर्वेदावरून दिसते. या देवतेचे मूळ स्वरूप काय असावे हे सांगता येत

नसले तरी तनूनपात् हा मूलतः अग्नि नव्हे, असे डॉ. दांडेकरांचे मत आहे. वैश्वानर अग्नी म्हणजे सूर्य होय हे एका प्राचीन आचार्यांचे मत त्यांना ग्राह्य वाटते. अपां नपात् या देवतेच्या स्वरूपासंबंधी निरनिराळ्या उपपत्ती मांडल्या गेल्या आहेत. जलोत्पादक शक्ती हे या देवतेचे स्वरूप आहे, अग्नी किंवा विद्युत् हे तिचे रूप नाही, असा अभिप्राय डॉ. दांडेकरांनी व्यक्त केला आहे.

डॉ. दांडेकरांचे एकूण प्रतिपादन दोन गृहीतकृत्यांवर आधारलेले आहे. पहिले असे की ऋग्वेदातील दैवतशास्त्र आणि यज्ञधर्म तपासताना पुरावा म्हणून यजुर्वेदादि ऋग्वेदोत्तर वाङ्मयाचा उपयोग करणे योग्य नाही (पृ. २०). दुसरे गृहीतकृत्य असे की नैसर्गिक शक्ती आणि घटना यांचे दैवतीकरण हा दैवतशास्त्राचा प्रारंभबिंदू नाही; विशिष्ट सांस्कृतिक परिस्थितीत एखादी विशिष्ट धार्मिक-दैवतशास्त्रीय संकल्पना स्वतंत्रपणे उद्‌भुत होते, आणि एखाद्या नंतरच्या अवस्थेत व जवळजवळ पश्चाद्‌बुद्धी म्हणून त्या संकल्पनेचा संबंध एखाद्या निसर्गघटनेशी जोडण्यात येतो (पृ. ३५). अग्निदेवतेसंबंधी त्यांनी म्हटले आहे की 'दैवतशास्त्रीय अग्नीची संकल्पना मूलतः नैसर्गिक अग्नीच्या संकल्पनेपासून विविक्त अशा प्रकारे विकसित झाली आहे.' (पृ. ३६). या गृहीतकृत्यांचा जरा विचार केला पाहिजे. यजुर्वेदापेक्षा ऋङ्‌मंत्र प्राचीन आहेत ही गोष्ट निर्विवाद आहे. त्यामुळे ऋङ्‌मंत्रकालीन दैवतशास्त्र आणि यज्ञधर्म यांचे स्वरूप यजुर्वेदातील दैवतशास्त्र व यज्ञधर्मापेक्षा प्राचीन आणि म्हणून अंशतः भिन्न असणार हे उघड आहे. पण ते समजून घेण्यासाठी जवळचे यजुर्वेदादी वाङ्मय योग्य प्रकारे न वापरता केवळ ऋङ्‌मंत्रावर विसंबून राहून ऋङ्‌मंत्रकालीन दैवतशास्त्राचे आणि यज्ञधर्माचे निश्चित ज्ञान होऊ शकेल किंवा कसे याची शंका वाटते. वैदिक देवता म्हणजे प्रामुख्याने नैसर्गिक शक्ती आणि घटना यांची प्रतीके होत ही गोष्ट निरुक्तकार यास्काचार्यासारख्या प्राचीन आचार्यांनी आणि बहुसंख्य आधुनिक विद्वानांनीही प्रतिपादन केली आहे. या सिद्धान्तामुळे वैदिक देवतांच्या स्वरूपाचा आणि परस्परसंबंधाचा चांगल्या प्रकारे उलगडा होतो. देवतेची संकल्पना स्वतंत्रपणे उद्‌भूत झाली असे म्हणण्यास निर्णायक गमक मिळणे कठीण दिसते. देवतेची एकदा स्वतंत्र संकल्पना झाल्यानंतर एखाद्या निसर्गघटनेशी तिचा संबंध जोडण्याची आवश्यकता तरी का वाटावी? अग्नी साक्षात् दिसत असताना अग्निदेवतेची कल्पना त्यातून न निघता स्वतंत्रपणे निघाली असे मानणे हा दूरान्वय तर वाटतोच, पण मानवी विकासाच्या दृष्टीनेही त्याचे समर्थन करता येईल असे वाटत नाही.

शंस् धातूचा अर्थ यातुप्रबल मंत्र उच्चारणे असा करण्यात आला आहे. पण यज्ञात यजमानाने आणि क्वचित एखाद्या ऋत्विजाने केलेल्या पारमार्थिक प्रार्थना वगळल्यास वेदांतील बाकीचे बहुतेक मंत्र यातुप्रबल आहेत. शंस शब्दाने द्योतित झालेले मंत्रच तेवढे यातुप्रबल असे म्हणता येईलसे वाटत नाही. नर म्हणजे ऋषिकवी असा

अर्थ केला तर सर्वत्र मंत्र ऋषिकर्त्यांचे असल्यामुळे सर्वांनाच नर म्हणावे लागेल.

ऋग्वेदात एकूण दहा आप्रीसूक्ते आहेत. आप्रीसूक्तातील ऋचा पशुयागात प्रयाज-याज्या म्हणून होत्याने म्हणावयाच्या असतात असे ब्राह्मणकार आणि सूत्रकार यांनी सांगितले आहे. विशिष्ट गोत्राच्या यजमानाच्या यज्ञाने दुसरी याज्या नराशंस देवतेसाठी म्हणावयाची असते, आणि अन्यगोत्री यजमानाच्या यज्ञात तनूनपात् देवतेसाठी म्हणावयाची असते. बऱ्याचशा सूक्तांत या दोहोंपैकी कोणत्या तरी एका देवतेचा मंत्र समाविष्ट करण्यात आला आहे. तर दोन सूक्तांत दोन्ही देवतांचे मंत्र आढळतात. यजमानाच्या संप्रदायास अनुसरून यांपैकी इष्ट तो मंत्र निवडावा एवढाच याचा अर्थ आहे. आप्रीसूक्तांचे निश्चित प्रयोजन सांगता येणे कठीण असले तरी प्रतिष्ठित यज्ञतंत्राचे जे अंश ऋग्वेदात आढळतात त्यांपैकी आप्रीसूक्ते हा एक महत्त्वाचा अंश आहे हे मान्य होण्यास अडचण नसावी. काही गौण स्वरूपाच्या देवतांसाठी म्हणावयाच्या प्रयाजात या सूक्तांतील मंत्रांचा विनियोग करावयाचा असतो. यजुर्वेदात नराशंस आणि तनूनपात् ही अग्नीची विशिष्ट रूपे असल्याचे म्हटले आहे. ऋग्वेदातही तीच मूलतः अभिप्रेत असणे अशक्य नाही. "तनूनपात् परंपरेत यज्ञकर्म हे मंत्रापेक्षा श्रेष्ठतर समजले जात असावे, आणि नराशंस परंपरेत यज्ञकर्मापेक्षा यातुप्रधान मंत्रांना अधिकतर महत्त्व दिले असावे." (पृ. ३२) ही कल्पना निर्दिष्ट करण्यात आली आहे परंतु ही प्रमाणपुरःसर मांडलेली नसल्यामुळे तिचा अधिक विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

दैवतशास्त्रीय अग्नीची संकल्पना मूलतः निसर्गरूपावर अधिष्ठित नाही असे मानण्याचे कारण असे सांगण्यात आले आहे की युरोभारतीय भाषांत अग्नि या (निसर्गरूपबोधक) शब्दाचे प्रतिशब्द आढळतात, परंतु दैवतशास्त्रीय अग्नीचे आढळत नाहीत (पृ. ३६). ग्रीक, लॅटिन इत्यादी भाषांत अग्नी शब्द देवतावाचक नसेल तर त्या भाषा बोलणाऱ्या लोकांच्या धर्मात अग्निदेवतेची उपासना होत नव्हती एवढेच फार तर म्हणता येईल.

वैदिक देवतांपैकी एक प्रधानदेवता जी अग्नी, तिच्या काही स्वरूपांसंबंधी नवीन दिशा दाखविण्याचा स्पृहणीय प्रयत्न डॉ. दांडेकर यांनी आपल्या व्याख्यानात परिश्रमपूर्वक केलेला आहे. वेदविद्वानांना यातील मूलभूत भूमिकेचा विचार करावा लागेल. अशा प्रकारच्या भरीव प्रयत्नांनीच संशोधनाचे पाऊल पुढे पडत असते. वैदिक दैवतशास्त्रावरील वाङ्मयात मोलाची भर घातल्याबद्दल व्याख्याते डॉ. दांडेकर व संयोजक पद्मावती प्रतिष्ठान या दोघांचेही अभिनंदन करावयास हवे,

— चिं. ग. काशीकर

परिषद्-वार्ता



स्वातंत्र्यवीर सावरकर जयंती

४ जून रोजी स्वातंत्र्यवीर जयंती निमित्त डॉ. प्र. ल. गावडे यांचे डॉ. शं. दा. पेंडसे यांच्या अध्यक्षते खाली 'सावरकर यांची नाटके' या विषयावर विचारप्रवर्तक भाषण झाले.

साने गुरुजी स्मृतिदिन

साने गुरुजींच्या स्मृतिदिना निमित्त दि. १२ जून रोजी प्रा. ग. प्र. प्रधान यांचे 'साने गुरुजींचे साहित्य' या विषयावर श्री. एस्. एम्. जोशी यांच्या अध्यक्षतेखाली भाषण झाले.

श्री. रणजित देसाई यांचा सत्कार :

सुप्रसिद्ध साहित्यिक व साहित्यपरिषदेचे उपाध्यक्ष श्री. रणजित देसाई यांना "पद्मश्री" ही पदवी मध्यवर्ती सरकारने प्रदान केल्याबद्दल दि. १७ जून रोजी डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांच्या अध्यक्षतेखाली त्यांचा सत्कार करण्यात आला. या प्रसंगी डॉ. हेमंत इनामदार, प्रा. माळवा केळकर आदींची भाषणे झाली.

डॉ. ग. श्री. खैर यांचा सत्कार :

महाराष्ट्रातील एक ख्यातनाम शिक्षण तज्ज्ञ व साहित्यिक डॉ. ग. श्री. खैर यांना ७५ वर्षे पूर्ण झाली. त्याप्रीत्यर्थ साहित्य परिषदेच्या वतीने डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांच्या अध्यक्षतेखाली ता. २४ जून रोजी त्यांचा सत्कार करण्यात आला. या प्रसंगी श्री. वासू देशपांडे, डॉ. हेमंत इनामदार, श्री. शं. ल. ओगले व श्री. मामाराव दाते यांची भाषणे झाली. सौ. खैर यांचाही श्रीफळ, गुच्छ देऊन सत्कार करण्यात आला.

वार्षिक सभा :

साहित्य परिषदेची वार्षिक सभा परिषदेचे अध्यक्ष डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांच्या अध्यक्षतेखाली ३० जून रोजी पार पडली. या सभेत इमारत निधी गोळा करावा असे ठरले.

सौ. पद्मा गोळे यांची षष्ठ्यब्दीपूर्ती :

सुप्रसिद्ध कवयित्री सौ. पद्मा गोळे यांच्या वयाला ता. ७ जुलै ७३ रोजी ६० वर्षे

पूर्ण झाली. कार्याध्यक्ष डॉ. भीमराव कुलकर्णी व कार्यवाह श्री. वासू देशपांडे यांनी सौ. पद्मा गोळे यांच्या घरी जाऊन त्यांचे पुष्पगुच्छ व श्रीफळ देऊन अभिष्टचिंतन केले.

आजचे कथाकार :

आजचे कथाकार हा विशेष कार्यक्रम ता. ७ जुलै रोजी संयोजित करण्यात आला. डॉ. विद्याधर पुंडलिक हे अध्यक्षस्थानी होते. आजचे आघाडीचे नवोदित कथाकार श्री. क. दि. सोनटक्के, श्री. ह. मो. मराठे, श्री. अनिल डांगे व श्री. श्याम मनोहर यांनी या प्रसंगी आपल्या कथांचे वाचन केले.

कै. ना. ह. आपटे स्मृतिदिन :

१२ जुलै हा प्रख्यात कादंबरीकार कै. ना. ह. आपटे यांचा स्मृतिदिन. यंदा कै. ना. ह. आपटे यांच्या कुटुंबीय मंडळींनी त्यांचे छायाचित्र साहित्यपरिषदेला भेट म्हणून दिले. या छायाचित्राचे अनावरण १२ जुलै रोजी श्री. पंडित महादेवशास्त्री जोशी यांच्या हस्ते झाले. या प्रसंगी कै. आपटे यांच्या आठवणी त्यांची कन्या सौ. साठे, जामात श्री. साठे यांनी सांगितल्या. त्यांचे प्रकाशक श्री. ह. वि. दाते यांचेही या प्रसंगी भाषण झाले.

प्रमाणपत्र व पारितोषिक वितरण समारंभ :

साहित्य परिषदेच्या विविध परीक्षांत उत्तीर्ण झालेल्या विद्यार्थ्यांना प्रमाणपत्रे व पारितोषिक विजेत्यांना पारितोषिके देण्याचा समारंभ रविवार दि. १५ जुलै रोजी न्यू. इंग्लिश स्कूल रमणबागचे मुख्याध्यापक श्री. माधवराव टिळक यांच्या हस्ते झाला. डॉ. म. वि. गोखले यांनी उपस्थितांचे स्वागत केले. डॉ. भीमराव कुलकर्णी यांनी परीक्षांची माहिती व महत्त्व प्रतिपादन केले.

कै. वा. म. जोशी स्मृतिदिन :

ता. २० जुलै रोजी कै. वा. म. जोशी यांच्या स्मृतिदिनानिमित्त डॉ. द. न. गोखले यांचे ' चरित्रकारांची सुखदुःखे ' या विषयावर उद्बोधक व्याख्यान झाले.

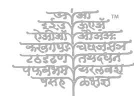
लोकमान्य टिळक स्मृतिदिन :

लोकमान्य बाळ गंगाधर टिळक यांच्या स्मृतिदिनानिमित्त ता. २९ जुलै रोजी ' गीतारहस्यकार टिळक ' या विषयावर डॉ. वि. रा. करंदीकर यांचे व्याख्यान झाले.

प्रा. ना. सी. फडके : सुप्रसिद्ध कादंबरीकार प्रा. ना. सी. फडके यांच्या वाढदिवसानिमित्त ता. ४ ऑगस्ट रोजी साहित्य परिषदेचे कार्याध्यक्ष डॉ. भीमराव कुलकर्णी यांनी प्रा. फडके यांना पुष्पगुच्छ अर्पण करून त्यांचे अभिष्टचिंतन केले.

रवींद्र स्मृतिदिन : ता. ५ ऑगस्ट रोजी रवींद्रनाथ टागोर यांच्या स्मृति-

अनुक्रमणिका




दिनानिमित्त श्री गोपीनाथ तळवलकर यांचे ' रवींद्रनाथांच्या नायिका ' या विषयावर विचारप्रवर्तक भाषण झाले.

एकांकिकेवर चर्चा : श्री. सतीश आळेकर यांच्या ' झुलता पूल ' या एकांकिकेचा प्रयोग थिएटर अॅकॅडमीच्या वतीने ता. ७ ऑगस्ट रोजी चिपळूणकर सभागृहात झाला. प्रयोगानंतर त्यावर चर्चा झाली. चर्चेत श्री. प्रभाकर पाध्ये, डॉ. विद्याधर पुंडलिक, सौ. सरिता पदकी, प्रा. माधव वझे, प्रा. अरविंद मंगरूळकर, श्री. सतीश आळेकर व श्री. जब्बार पटेल यांनी भाग घेतला. चर्चा खूपच रंगली.

महामंडळाची सभा : महामंडळाची सभा यवतमाळ येथे ता. १९ ऑगस्ट रोजी झाली. ता. २०, २१, २२ ऑक्टोबर या दिनी साहित्य संमेलन यवतमाळ येथे भरवण्याचा निर्णय या सभेत घेण्यात आला.

काव्य वाचन : विदर्भातील एक नामवंत कवी प्रा. देवीदास सोटे यांचे ता. २३ ऑगस्ट रोजी साहित्य परिषदेच्या वतीने काव्य वाचन झाले.

लोकशिक्षणकार कै. जांभेकर यांच्या छायाचित्राचे अनावरण :

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे जुने पदाधिकारी व लोकशिक्षणकार कै. जांभेकर यांच्या छायाचित्राचे अनावरण दि. २५ ऑगस्ट रोजी करण्यात आले. अध्यक्षस्थानी प्रा. दे. द. वाडेकर होते. या प्रसंगी प्रा. गं. बा. सरदार यांचे, जांभेकर व्यक्ती आणि कार्य, या विषयावर व्याख्यान झाले. श्री. जांभेकर यांचे छायाचित्र त्यांच्या कुटुंबीयांनी परिषदेस भेट म्हणून दिले.

शाखा–सभावृत्त

अहमदनगर

साहित्य चर्चा : सुप्रसिद्ध साहित्यिक प्रा. नरहर कुरुंदकर कार्यकर्त्यांच्या विनंती वरुन ता. २५-४-७३ रोजी मुद्दाम नगरला आले होते. त्यांचा शाखा–सभेने सत्कार करून साहित्य चर्चेचा कार्यक्रम घडवून आणला.

कादंबरीचे प्रकाशन : स्थानिक शाखेचे एक कार्यकर्ते श्री. वसंतराव वैद्य ह्यांनी ' उदी ' या नावाने एक कादंबरी लिहिली त्याचे प्रकाशन श्री. सती गोदावरी माता ह्यांच्या हस्ते झाले. शाखा सभेने श्री. वैद्य व सती गोदावरी माता यांचा सत्कार केला.

अभिनंदन : परिषदेचे एक सदस्य श्री. अं. ज. घारे यांना आदर्श शिक्षक म्हणून राष्ट्रीय पुरस्कार मिळाला. त्याचप्रमाणे प्रा. शं के. आडकर यांनी संत नामदेव चरित्रावर प्रबंध लिहून डॉक्टरेट ही पदवी मिळविली. त्याप्रीत्यर्थ या दोघांचे अभिनंदन करण्यात आले.

सत्कार : वाराणसी येथील संस्कृत विश्वविद्यालयातील भाषाशास्त्र विभाग प्रमुख प्रा. डॉ. विद्यानिवास मिश्र हे नगर मध्ये आले असता, शाखासभेने त्यांचा सत्कार केला.

सोलापूर

बालकवि काव्य व जीवन दर्शन : दि १३ ऑगस्ट रोजी येथील सरस्वती मंदिर प्रशालेत 'बालकवि काव्य व जीवन दर्शन' या विषयावर व्याख्यानाचा कार्यक्रम आयोजित केला होता. प्रा. हिरेमठ, श्री. रा. व्यं. छत्रपति श्री. जहागीरदार, श्री. मोटाबत्ती, श्री. मरगूर ननवरे, गोडसे यांनी बालकवींच्या कवितेचे व जीवनाचे विविधांगी दर्शन घडवले. कु. कोरगावकर व सौ. मंगरूळकर यांनी बालकवींच्या काही कवितांचे गायन केले. कार्यक्रम यशस्वी व्हावा यासाठी शाखासभेचे अध्यक्ष श्री. दामले व प्रा. यशस्विनी खाडिलकर यांनी विशेष परिश्रम घेतले.

साहित्य शाखा भवन : शाखा सभेच्या कार्यकारिणीच्या सभेत स्थानिक शाखा भवन निर्माण करावे यासंबंधीचा विचारविनिमय झाला. श्रीमती शांता बुद्धिसागर यांच्या पुस्तकाला राज्य पुरस्कार मिळाल्याबद्दल व पत्रकार बुवा या दोघांच्या अभिनंदनाचा ठराव या सभेत करण्यात आला.

कार्यवाह,

विविध समित्या (१९७३ ते ७६)

पत्रिका संपादक व संपादन समिती :

संपादक— डॉ. भालचंद्र फडके

संपादन समिती — (१) प्रा. गंगाधर गाडगीळ, (२) प्रा. रमेश तेंडूलकर, (३) प्रा. कृ. ब. निकुंब, (४) श्री. व्यंकटेश माडगूळकर, (५) डॉ. बा. वा. दातार (६) श्री. रा. ज. देशमुख. डॉ. भालचंद्र फडके (निमंत्रक)

(१) सभासद मंजुरी समिती : १. श्री. दा. दि. कुलकर्णी, २. श्री. राजेंद्र बनहट्टी, ३. श्री. वासू. देशपांडे, (निमंत्रक)

(२) परीक्षा समिती : १. प्राचार्य एस्. एस्. भोसले, (२) डॉ. वसंत जोशी , (३) डॉ. भालचंद्र फडके, (४) प्रा. रमेश तेंडूलकर, (५) डॉ. हेमंत इनामदार, (६) डॉ. म. वि. गोखले, (निमंत्रक)

(३) सांस्कृतिक कार्यक्रम समिती : (१) प्रा. भालबा केळकर, (निमंत्रक) (२) श्री. रा. ज. देशमुख, (३) श्री. ग. वा. वेहेरे (४) श्री. वि. शं. पारगावकर, (५) श्री. व्यंकटेश माडगूळकर

वाङ्मयीन कार्यक्रम समिती : (१) प्रा. भालबा केळकर (२) श्री. राजा मंगळवेढेकर (३) प्रा. सौ. मनीषा दीक्षित (४) डॉ. प्र. न. जोशी (५) श्री. राजेन्द्र बनहट्टी (निमंत्रक)

शाखासभा समिती : (१) प्रा. एस्. एस्. भोसले (२) डॉ. वा. वा. दातार (३) प्रा. राजा महाजन (४) श्री. द. बा. डावरे (निमंत्रक)

संशोधन समिती : (१) प्रा. सुरेश डोळके (२) डॉ. यू. म. पठाण (३) डॉ. गं. ना. मोरजे (४) डॉ. रा. शं. वाळिंबे (५) डॉ. सरोजिनी बाबर (६) डॉ. वि. रा. करंदीकर, (७) डॉ. स. गं. मालशे (८) श्री. शंकरराव खरात (९) डॉ. व. स. जोशी (निमंत्रक)

वास्तु समिती : (१) श्री. रा. ज. देशमुख (२) श्री. अनंतराव कुलकर्णी (३) श्री. शंकरराव खरात (४) श्री. वासू देशपांडे (५) श्री. अनंतराव पाटील (६) श्री. सर्जेराव घोरपडे. (७) श्री. दा. दि. कुलकर्णी (निमंत्रक)

वाङ्मयेतिहास समिती : (१) डॉ. भीमराव कुलकर्णी (२) प्रा. रमेश तेंडुलकर (३) डॉ. व. स. जोशी (४) श्री. रा. ज. देशमुख (निमंत्रक)

ग्रंथालय समिती : (१) डॉ. भालचंद्र फडके (२) डॉ. प्र. न. जोशी (३) श्री. गो. मो. वैद्य, (४) श्री. मु. वि. सोहनी, (५) डॉ. भीमराव कुलकर्णी (निमंत्रक)

घटना दुरुस्ती समिती : (१) श्री. शंकरराव खरात (२) श्री. रा. ज. देशमुख, (३) डॉ. भीमराव कुलकर्णी, (४) प्रा. एस्. एस्. भोसले (५) प्रा. गंगाधर गाडगीळ (६) श्री. वासू देशपांडे (निमंत्रक)

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

